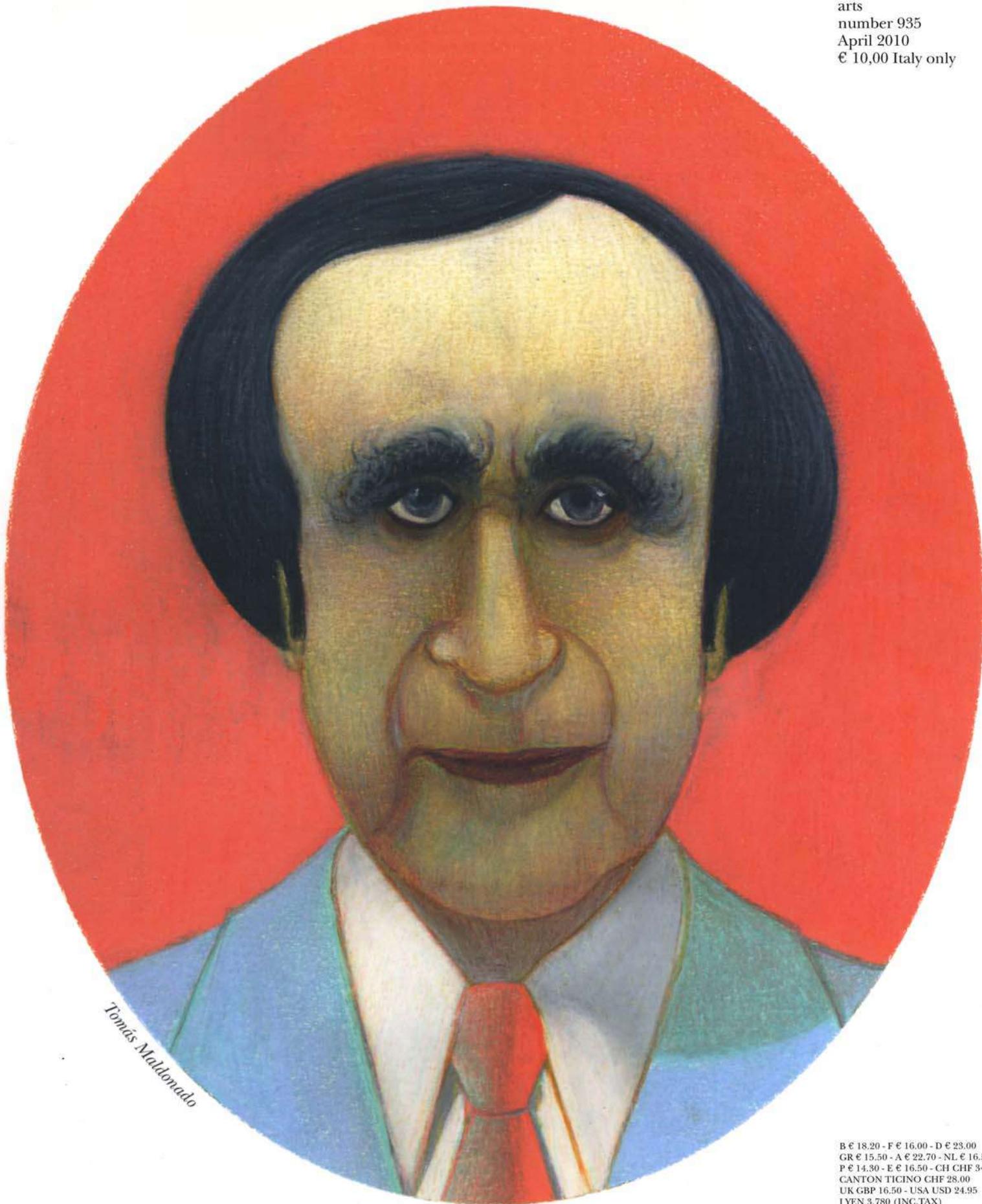


domus

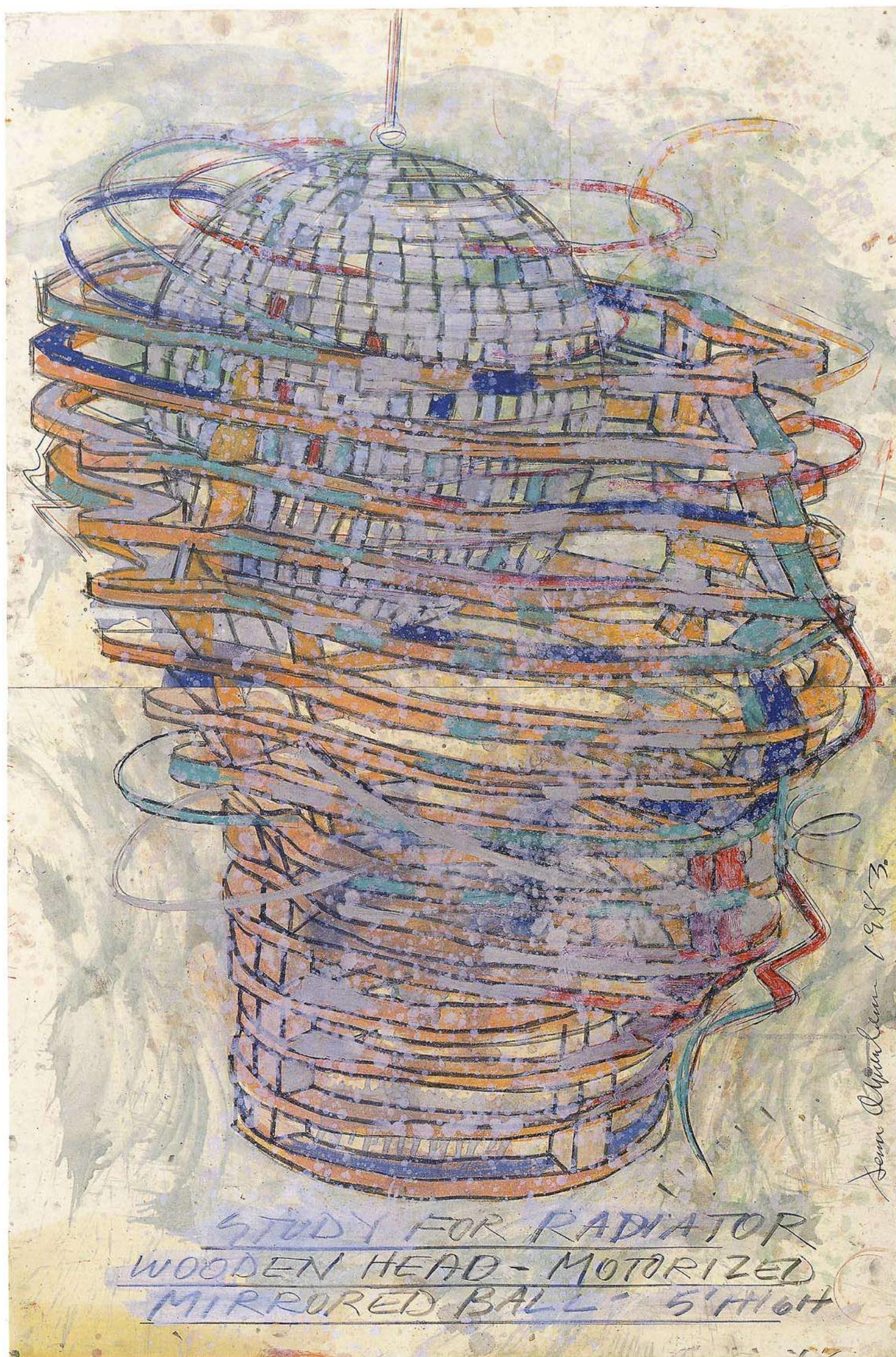
LA NUOVA UTOPIA

monthly magazine
of architecture,
design,
interiors,
arts
number 935
April 2010
€ 10,00 Italy only



B € 18,20 - F € 16,00 - D € 23,00
GR € 15,50 - A € 22,70 - NL € 16,50
P € 14,30 - E € 16,50 - CH CHF 34,00
CANTON TICINO CHF 28,00
UK GBP 16,50 - USA USD 24,95
J YEN 3,780 (INC.TAX)





Dennis Oppenheim è nato nel 1938 a Electric City, Washington. In poco tempo arrivò a una posizione preminente nei principali nuovi movimenti dell'arte contemporanea, che contribuì anche a fondare: Land art e Body art, Video e Performance art.

• Dennis Oppenheim was born in 1938 in Electric City, Washington. He quickly rose to the forefront of major new movements in contemporary art, which he also helped to establish: land art e body art, video and performance art.

DENNIS OPPENHEIM DA ELECTRIC CITY A ELECTRIC KISSES. UNA VICENDA ARTISTICA E ARCHITETTONICA

testo • text Alberto Fiz

FROM ELECTRIC CITY TO ELECTRIC KISSES. AN ARTISTIC AND ARCHITECTURAL DEVELOPMENT

Alterazione, devianza, metamorfosi. L'indagine dell'artista americano sviluppa un'instabilità permanente che rinnova la visione paesaggistica. Aspetto naturale e artificiale coincidono in forme multiple e transitorie che dilatano lo spazio. In una sfida continua dei limiti e delle regole dove l'esperienza viene continuamente messa in discussione.

• Alteration, deviation and metamorphosis. In his adventures, the American artist develops a permanent instability that renews landscape vision. Artificial and natural aspects tend to meet in multiple and transient shapes which dilate space, engaging in an endless challenge of limitations and rules where experience is continually brought into question.

Sarebbe inutile cercare Electric City sulla carta geografica. Tanto non la si troverebbe. Il suo nome manderebbe in tilt anche i navigatori dell'ultima generazione. Eppure, lì è nato il 6 settembre 1938 Dennis Oppenheim, uno dei più geniali sperimentatori del dopoguerra che, sin dalla seconda metà degli anni Sessanta, ha avuto un ruolo fondamentale in esperienze come la Land art, la Body Art, la Public art e la Social art. Il suo destino è legato a quella città fantasma nello Stato di Washington dove il padre, ingegnere, era stato trasferito per costruire una diga. A lavori conclusi Electric City, sorta con lo scopo momentaneo di alloggiare tecnici e operai, è scomparsa.

Ma nulla è mai del tutto casuale, e quel luogo transitorio potrebbe essere assunto come metafora per comprendere l'opera di Oppenheim, che non cerca l'oggetto in sé, ma affronta la sua trasformazione interessandosi del processo entropico.

Alterazione, devianza e metamorfosi sono alcuni dei termini con cui si può definire l'indagine dell'artista americano che, attraverso le sue opere, sviluppa un'instabilità permanente dove la creazione non è mai statica, bensì dinamica. Il gesto più semplice e radicale è quello di mettere il mondo sottosopra, come avviene in una delle sue installazioni recenti più emblematiche, *Device to Root Out Evil* (lascia il Maligno fuori di casa), del 1997, dove l'edificio appare come una galassia proveniente dal cielo che atterra sulla propria punta.

Se nella celebre opera di René Magritte *L'Empire des lumières* il cielo luminoso appare in contrasto con l'abitazione avvolta dal buio, tanto da creare uno straniamento onirico, l'artista americano modifica l'habitat sviluppando una rinnovata visione paesaggistica dove l'aspetto artificiale e quello naturale tendono a coincidere in una dilatazione oggettuale dello spazio.

Del resto, non è un caso che proprio nel 2009, nel Michigan, Oppenheim abbia realizzato *Journey Home* (casa viaggio), una grande installazione di sette metri a forma di spirale.

La sua opera mi fa pensare a *One Week*, il celebre cortometraggio di Buster Keaton del 1920 dove compare un edificio totalmente fuori dal comune, con porte che si aprono sul vuoto, pavimenti che cedono e pareti che si spostano, che durante una tempesta si trasforma in una giostra folle che sbalza fuori i suoi abitanti. Ebbene, quegli abitanti siamo noi, trascinati all'interno di un universo fluido e instabile caratterizzato dalla disarticolazione delle forme.

Oppenheim determina una destabilizzazione che conduce al punto di fuga, al *vanishing point*, e in tal senso lo si può senza dubbio annoverare tra gli anticipatori del Decostruttivismo, affermatosi in Europa e negli Stati Uniti a partire dagli anni Ottanta grazie all'indagine di architetti come Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman e Zaha Hadid. Come afferma la studiosa Alessandra Coppa, «alla geometria euclidea del Funzionalismo si sostituisce una geometria conflittuale, instabile, precaria in progetti restii ad assumere assi ordinatori o riconoscibili gerarchie in cui l'uso espressivo delle strutture è inscindibile dalla complessità del progetto». La decostruzione, insomma, come rinnovata assunzione di responsabilità rispetto a un modello di sviluppo che assorbe al suo interno la complessità e le contraddizioni del quotidiano.

Ditutto ciò Oppenheim è consapevole sin dal 1968, quando i suoi primi lavori di *Earthworks* sono legati alla decomposizione e alla dematerializzazione. Nei suoi *Gallery Decomposition*, la galleria presenta la propria composizione materiale ridotta agli elementi primari di calce e cemento, trasformando il cubo bianco in un luogo di energia ma anche

di vaporizzazione, in cui contenitore e contenuto tendono a coincidere. Proprio intorno alle sperimentazioni di quegli anni si orienta la sua personale "Material Interchange", che s'inaugura alla Galleria Fumagalli di Bergamo il 30 maggio per rimanere aperta fino al 21 novembre prossimo. Oppenheim è un connettore di reti multiple: l'arte è per lui un'ipotesi da verificare attraverso una rottura degli schemi tradizionali dove l'oggetto sfugge continuamente alla sua definizione, procurando uno slittamento semantico del significato. Opere come *Bus Home* o *Bus Jump*, per esempio, sono l'applicazione del concetto di simultaneità oggi sviluppato da Facebook che i Futuristi avevano anticipato. Il social network trova la sua applicazione in lavori ambivalenti e compatti, posti sempre in relazione con il nostro comportamento. Quello cui assistiamo è un mondo ibrido e biomorfo dove arte e architettura tendono a coincidere. Come avviene in *Stage Set for a Film*, dove la facciata di un ipotetico set cinematografico nasconde un'abitazione di periferia i cui abitanti interagiscono con la fiction inglobando la scultura nell'elemento reale. O come in *Jump and Twist* dove, con ironia, Oppenheim tenta paradossali innesti tra edifici differenti. In generale, si può dire che la sua opera partecipa alla nevrosi collettiva in una continua antropomorfizzazione che tende a superare la distanza tra individuo e oggetto. Questo appare evidente anche dall'utilizzo dei materiali, che sembrano riflettere un complessivo senso di precarietà. Al lusso e alla perfezione high-tech, Oppenheim preferisce artigianali tubi di acciaio e plastica, fiberglass e residui di porte e finestre in base a una *Public Art* che non rinuncia ad avere come punto di riferimento le sperimentazioni degli anni Sessanta.

I *Tumbling Mirage*, sculture ideate nel 2008, appaiono come imprevedibili navicelle spaziali realizzate

con materiali provenienti dai cantieri edili che accentuano l'instabilità della realizzazione, dove la componente immaginifica ritrova la sua concretezza nell'uso di elementi già consumati. Oppenheim partecipa senza nostalgia all'incidente del futuro dando vita al suo *Alternative Landscape*, titolo della grande installazione esposta al Parco Archeologico di Scolacium (così come *Tumbling Mirage*) nell'ambito del quarto edizione di "Intersezioni", il progetto di scultura dedicato lo scorso anno proprio all'artista americano. In questo caso, la neo Land Art prevede una natura geneticamente modificata dove avanzi della società industriale come baci nelle e secchi in plastica si vanno a depositare su improbabili alberi in ferro.

Dalla stessa manifestazione, promossa dalla Provincia di Catanzaro, giunge anche *Electric Kisses*, l'installazione di due elementi attualmente esposta in permanenza al Parco Internazionale della Scultura di Catanzaro insieme ad altre 15 sculture (da Gormley a Paladino; da Delvoye a Quinn; da Balkenhol a Fabre sino a Cragg).

I "baci elettrici" in tubi di acrilico dal colore cangianti sono la sintesi di quel processo polisemico che contraddistingue l'opera di Oppenheim. In questo caso, le due strutture abitabili sono ricche d'implorazioni, in una rigenerazione vitalistica dello stile dove la forma evoca le antiche pagode o l'architettura islamica. Ma i "kisses" sono anche cioccolatini molto diffusi in America (una sorta di Baci Perugina a stelle e strisce) che si assottigliano in punta.

In una vicenda artistica e architettonica di costanti sconfinamenti, high and low, la memoria dello stile e quella del cioccolato trovano la loro sintesi in quella che appare come l'ennesima devianza di un artista che rinuncia alla dittatura dell'oggetto per pattinare tra forme multiple e transitorie. In fondo, da Electric City a Electric Kisses il passo è piuttosto breve. Alberto Fiz



A destra: *Device to Root Out Evil*, 1999. Struttura in acciaio galvanizzato, acciaio dilatato, raccordo in alluminio, fibra di vetro colorata e ondulata, base in calcestruzzo (collezione città Palma de Mallorca; foto Miguel Gil). In basso: *Impersonation Station*, 1988. Porte e finestre in legno e vetro, tamburo in alluminio, ruote in acciaio rotanti, cablaggi, forno in acciaio, base in calcestruzzo, alberi sagomati (Samsung Foundation, Seoul; foto Ivan Dalla Tana).

• Right: *Device to Root Out Evil*, 1999. Galvanised steel structure, expanded steel, aluminium siding, coloured corrugated fibreglass, concrete foundations (collection of Palma de Mallorca City Council, photo by Miguel Gil). Below: *Impersonation Station*, 1988. Wooden and glass doors and windows, aluminium drum, rotating steel wheels, cables, steel furnaces, concrete base, topiary trees (Samsung Foundation, Seoul; photo by Ivan Dalla Tana).

Immagini in apertura: *Device to Root Out Evil*, installazione alla Biennale di Venezia, 1997 (collezione Denver Art Museum, Colorado; foto Edward Smith), struttura in acciaio galvanizzato, alluminio anodizzato forato, vetro veneziano rosso trasparente, base in calcestruzzo;

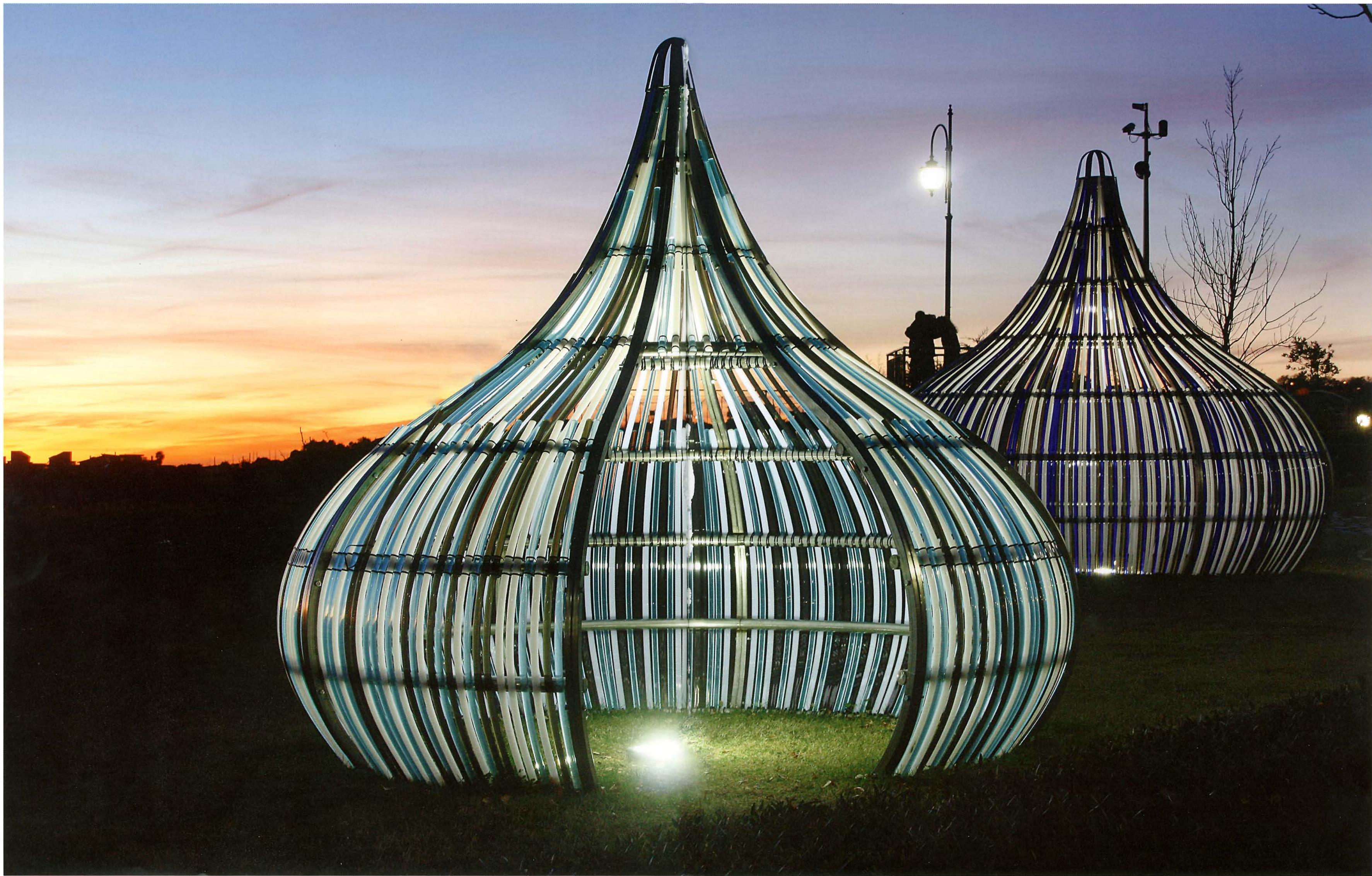
Study for Radiator, matita, matita colorata, pittura a olio, pastello a olio su carta, 1983 (foto David Sundberg).

In basso, in senso orario: *Crystal Mountain*, 2002, fibra di vetro e acciaio; *Thinking Caps*, 2007, fibre di vetro e acciaio; *Residential/Commercial*, proposta per l'University of Cincinnati, Ohio, 2002 (Price Tower Arts Center, Bartlesville, Oklahoma; foto Helmut Claus), acciaio, legno, pittura, acrilico, stagno, finestre, porte, bussole; *Electric Fields (Grand Rapids)*, acrilico e legno, 2006.

• Images on opening pages: *Device to Root Out Evil*, installation at the Venice Biennale, 1997 (collection of Denver Art Museum, Colorado; photo by Edward Smith), galvanised steel structure, anodised perforated aluminium, transparent red Venetian glass, concrete foundations; *Study for Radiator*: pencil, coloured pencil, oil wash, oil pastel on paper, 1983 (photo by David Sundberg).

Below, from top, clockwise: *Crystal Mountain*, 2002, fibreglass and steel; *Thinking Caps*, 2007, fibreglass and steel; *Residential/Commercial*, proposal for the University of Cincinnati, Ohio, 2002 (Price Tower Arts Center, Bartlesville, Oklahoma; photo by Helmut Claus), steel, wood, paint, acrylic, tin, windows, doors, bearings; *Electric Fields (Grand Rapids)*, acrylic and wood, 2006.







Pagine precedenti: *Electric Kisses*, installazione al Parco archeologico di Scolacium (foto Antonio Renda). Acciaio inossidabile, tubi colorati in acrilico, fermagli. Qui sopra: "Electric Kisses", veduta della mostra al Marta Herford Museum di Herford in Germania, 9 maggio - 28 giugno 2009 (foto Helmut Claus). Pagina a fronte, in alto: *Stage Set for a Film*, 1998. Angolo in acciaio saldato e dipinto, foglio di acrilico opaco e traslucido, acciaio galvanizzato, binario in vinile, copertura in asfalto, lampade industriali, base in calcestruzzo, roccia. Collezione città di Valladolid (foto R. Rongac). • Previous pages: *Electric Kisses*, installation at the Scolacium Archeological Park, Catanzaro (photo by Antonio Renda). Stainless steel, tinted acrylic rod, fasteners. Above: "Electric Kisses", view of the exhibition at Marta Herford Museum in Herford, Germany, 9 May - 28 June 2009 (photo by Helmut Claus). Opposite page, top: *Stage Set for a Film*, 1998. Painted welded steel angle, opaque and translucent acrylic sheet, galvanised steel, vinyl siding, asphalt shingles, industrial lights, concrete foundations, rock. Collection of Valladolid City Council (photo by R. Rongac).

• Don't bother looking for Electric City on the map, because you won't find it. Its name would even baffle state-of-the-art sat navs. Yet that is precisely where Dennis Oppenheim, one of the most brilliant postwar experimenters, was born on 6 September 1938. Ever since the mid-'60s, Oppenheim has played a seminal role in movements like land art, body art, public art and social art. His destiny is linked to a phantom city in Washington State, where his engineer father had been posted to build a dam. When the dam was finished, Electric City vanished, as it had been built for the temporary purpose of accommodating engineers and workers.

But nothing is ever entirely aleatory. So that transitory place might be assumed as a metaphor to understand Oppenheim's work.

He does not seek the object as such, but its transformation while concerning himself with the entropic process.

Alteration, deviation and metamorphosis are some of the terms that one might use to define this American artist's adventures. Through his works, he develops a permanent instability, where creation is never static but dynamic. His simplest and most radical gesture is to turn the world upside down, as in one of his most emblematic installations, *Device to Root Out Evil* (1997), where the church-like building appears to be a galaxy that has descended from the sky and landed on the tip of its spire.

While René Magritte's celebrated work *L'Empire des lumières* contrasts a luminous sky with the home enveloped by darkness, actually creating an oneiric estrangement, Oppenheim instead alters the habitat by developing a renewed landscape vision where the artificial and the natural aspects tend to meet in an object dilatation of space.

It is no coincidence, moreover, that again in 2009 Oppenheim produced his *Journey Home*, a seven-metre-high spiral-shaped installation situated in Michigan.

His work is somehow reminiscent of *One Week*, the famous documentary shot by Buster Keaton in 1920. In it, a quite extraordinary building appears with doors opening onto empty space, with collapsing floors and shifting walls. In fact, it is all so weird that during a storm the whole thing is transformed into a crazy merry-go-round that flings out its inhabitants.

Well it so happens that we are those inhabitants, dragged into a fluid and unstable universe characterised by disjointed forms.

Oppenheim creates a destabilisation which leads to the vanishing point. In that sense he may doubtlessly be numbered among the forerunners of deconstructivism, established in Europe and the US during the '80s through the work of architects like Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman and Zaha Hadid. As the scholar Alessandra Coppa points out, "The Euclidean geometry of functionalism is substituted by a conflictual, unstable and precarious geometry in projects that are reluctant to assume orderly axes or recognisable hierarchies, where the expressive use of structures is an integral part of the design's complexity."

Deconstruction, in short, is seen as a renewed assumption of responsibility towards a developmental model that absorbs the complexity and contradictions of everydayness. Oppenheim has been aware of all this since 1968, when his first earthworks were associated with decomposition and dematerialisation.

In his *Gallery Decomposition*, the gallery presented its own material composition, reduced to its primary elements of gypsum and cement.

The white cube was transformed into a place of energy but also of vaporisation. In it, container and contents tended to coincide. The experiments of those years provide the orientation for his solo show "Material Interchange", due to open at Galleria Fumagalli in Bergamo from 30 May to 21 November this year.

Oppenheim is a connector of multiple webs. Art for him is a hypothesis to be verified in a breaking of traditional patterns, where the object continually escapes definition to cause a semantic shift. Works like *Bus Home* or *Bus Jump*, for example, are an application of the concept of simultaneity developed today by Facebook. The futurists had anticipated this.

The social network finds its application in ambivalent and compact works, always relating to our behaviour.

What is witnessed is a hybrid, biomorphous world in which art and architecture tend to come together. As in *Stage Set for a Film*, where the facade of a hypothetical movie set hides a suburban house whose inhabitants interact with the fiction by incorporating the sculpture into the real element. Or as in *Jump and Twist*, where Oppenheim ironically attempts to create paradoxical graftings between different buildings.

In general, we could say that his work shares the collective neurosis, in a constant anthropomorphisation that tends to overcome the distance between individual and object.

This is evident, too, in the use of materials that seem to reflect an overall sense of precariousness. Luxury and high-tech perfection are rejected in favour of handcrafted steel and plastic pipes, fibreglass and remains of doors and windows in terms of a public art. This art does not forfeit its landmark experiments conducted in the 1960s. His *Tumbling Mirage* sculptures of 2008 resem-



ble unpredictable spacecraft. Made with materials from building sites that accentuate their instability, their highly imaginative component rediscovered its concreteness in the use of already consumed elements.

Oppenheim participated without nostalgia in the shape of the future with his *Alternative Landscape*, a large-scale installation displayed in the Scolacium Archaeological Park (as with *Tumbling Mirage*) in the fourth edition of "Intersezioni", the sculpture project dedicated to the American artist last year. In this case, his neo-land art is of a genetically modified kind, with scrap from industrial society such as plastic basins and buckets, deposited on improbable iron trees.

Also from the same show, promoted by the Catanzaro Provincial Council, is the installation titled *Electric Kisses*. This consists of two permanent exhibits in the Catanzaro International Sculpture Park, together with fifteen other sculptures (from Gormley to Paladino, Delvoye and Quinn; from Balkenhol to Fabre and Cragg).

The "electric kisses", in iridescently coloured acrylic tubes, synthesise the polysemic process that distinguishes Oppenheim's work. In this case, the habitable structures are rich in implications, in a vitalistic regeneration of style, where form suggests ancient pagodas or Islamic architecture. But the "kisses" are also the classic American Hershey's chocolates that get thinner at the tip.

In an artistic and architectural development of constant overlappings, high and low, the memory of style and that of chocolate are summed up in what appears to be yet another deviation by an artist who sacrifices the dictatorship of objects in order to skate among multiple and transitory forms. After all, it's only a short step from Electric City to *Electric Kisses*. Alberto Fiz



A destra: *Multi-helix Tower*, 2007. Acciaio, acrilico, segnali luminosi (collezione città di Los Angeles; foto W. Oberparleiter).

Pagina successiva: *Formula Compound #1. A Combustion Chamber. An Exorcism (From the Fireworks Series)*, 1982. Acciaio dipinto e saldato, acciaio forato, angolare in acciaio, tubazione, canale, tubo, metallo galvanizzato, cavo, puleggia (collezione Gori, Fattoria di Celle, Pistoia; foto Aurelio Amendola).

• Right: *Multi-helix Tower*, 2007. Steel, acrylic, signal light (collection of Los Angeles City Council; photo by W. Oberparleiter). Following page: *Formula Compound #1. A Combustion Chamber. An Exorcism (From the Fireworks Series)*, 1982. Welded painted steel, perforated steel, steel angle, pipe, channel, tube, galvanised metal, cable, pulleys (the Gori collection, Fattoria di Celle, Pistoia; photo by Aurelio Amendola).

