

Intervista di Bianca Baroni a Florian Roithmayr in occasione di "these here within", prima personale dell'artista presso la Galleria Renata Fabbri

Bianca Baroni: Nel corso della tua carriera ti sei sempre interessato al medium scultoreo, analizzandolo su svariati livelli e assumendo prospettive altrettanto differenti. Come si colloca "The Humility of Plaster" rispetto al tuo lavoro precedente? Quale aspetto della tua ricerca scultorea viene enfatizzato in questo progetto?

Florian Roithmayr: Attraverso il mio lavoro artistico mi sono sempre focalizzato sul concetto di "imprinting/impressione". Questo implica una sorta di movimento o un'operazione meccanica in cui due oggetti vengono congiunti, spesso sottoposti ad una qualche forza o pressione, in modo tale che uno si imprima sull'altro. Una parte riceve e si arrende mentre l'altra si "impone". Movimenti che potrebbero essere rispettivamente descritti come "dare forma" e "prendere forma". Questa dicotomia sottende la maggior parte della mia indagine, definisce i processi e le tecniche che metto in atto nel mio studio. Questo tipo di pratiche sono associate ad una lunga e complessa tradizione storica, sono legate sia alle arti visuali che ad altre aree di produzione culturale o cosmologica. Basti pensare all'Antico Egitto dove, lo stampo di un volto veniva realizzato per perpetuare **la sua presenza** e cristallizzarla nel tempo corrente e futuro. Gli oggetti risultanti da tale operazione non erano necessariamente considerati come artefatti/**opere d'arte**, piuttosto nascevano come riti spirituali. Per lungo tempo ho concepito il mio lavoro attraverso tecniche di stampo ed impressione, esaminando al contempo la storicizzazione e l'istituzionalizzazione di quelle tecniche. Negli ultimi anni ho sentito quindi la necessità di sviluppare un progetto di ricerca formale che affrontasse questo soggetto.

BB: Trovo interessante che tu abbia scelto di soffermarti su questi due aspetti. Da un lato esamini il realizzarsi di queste tecniche a livello fisico e materiale. Tuttavia guardi anche all'infrastruttura storica e istituzionale che le sottende.

FR: Assolutamente, mi sto muovendo lungo due traiettorie. Una tratta la fisicità di queste procedure che contestualizzano me e i materiali nel "qui e ora". A tale proposito, quando innesco questi processi in studio, ci sono veramente pochi fattori che possano costituire una digressione verso un altro tempo o luogo. Al contempo sono cosciente del trascorso storico che sottende queste pratiche e quindi riconosco che vi sia una discrepanza tra questi due livelli. Generalmente, per mediare tale discontinuità, faccio riferimento all'uno e all'altro usando i termini "within" e "without". "Within" per me rappresenta "qui e ora", l'evento fisico e contingente così come

l'interazione che avviene tra corpi e materiali diversi. "Without" rappresenta la storia, le istituzioni e il dibattito accademico che definisce quei processi nel contesto presente.

BB: La ricerca svolta per "The Humility of Plaster" si è sviluppata attraverso una serie di incontri e visite presso numerose gipsoteche in tutta Europa. In quale modo lo studio di questi contesti ha impattato il lavoro che hai prodotto nel corso del progetto?

FR: Abbiamo visitato e svolto ricerche in diverse istituzioni in Italia, Belgio, Francia, Germania, Regno Unito e Danimarca. Innanzitutto ciò che è emerso immediatamente è che la tradizione relativa alle pratiche di stampo e modellatura in gesso è pressoché svanita. Ma soprattutto ho realizzato che, a livello scultoreo, i calchi e gli archivi che li ospitano sono decisamente più interessanti delle riproduzioni di statue classiche realizzate attraverso tali stampi. In particolare ho iniziato a domandarmi se ci fosse stato un momento particolare nel tardo modernismo in cui una rottura di determinate convenzioni accademiche avesse coinciso con un nuovo modo di pensare la scultura come flusso tra spazio positivo e negativo. Mi domando se ci sia stato un momento in cui artisti come Henry Moore e Barbara Hepworth hanno riconosciuto il potenziale scultoreo dei calchi stessi, allontanando il focus dalle riproduzioni. Subito dopo aver visitato i laboratori e i magazzini della gipsoteca parigina mi sono recato nello studio di Henry Moore a Perry Green. Mentre osservavo il suo laboratorio di stampo e colatura mi sono subito accorto delle analogie che intercorrevano tra i calchi e le sue sculture, come se la differenza tra "dare forma" e "prendere forma" fosse pressoché nulla. Sembrava che il processo scultoreo non riguardasse più una dialettica tra due entità, come se tale opposizione si fosse dissolta in un unico flusso di significazione.

BB: Stavo leggendo una delle interviste che hai rilasciato durante la tua personale al Camden Arts Centre. Hai detto una cosa bellissima circa il tuo ruolo in relazione al processo scultoreo. Lo descrivi come un qualcosa che trascende qualsiasi contestualizzazione temporale, simbolica e culturale per diventare puro movimento.

FR: Sì assolutamente, per me il processo scultoreo riguarda anche una certa differenza tra "creare" (to make) e "fare" (to do) qualcosa. "Creare" (to make) implica l'intenzione di produrre un risultato, un'attività che conduca a un oggetto già di per sé definito attraverso un intento e una visione. "Fare" (to do) non indica necessariamente tale proiezione verso

un prodotto. Quindi, data questa distinzione, "fare" (to do) ha il potenziale e la capacità di generare un diverso tipo di opera scultorea. Non indica che io stia producendo qualcosa di completo e finito di cui io sono autore e creatore. Mi considero piuttosto come un istigatore, qualcuno che dà inizio a una sequenza di eventi, che mette in moto una situazione. Allo stesso tempo però mi assicuro che ci siano le condizioni e i parametri affinché tale movimento possa continuare senza di me, cosicché io possa divenire completamente superfluo al processo. Questo principio riguarda il lavoro svolto in studio così come le dinamiche proprie dello spazio espositivo. Questo è un altro contesto in cui spesso tendo ad affidare responsabilità/ruoli ad altri soggetti partecipanti, come lo staff della galleria o del museo, o addirittura il pubblico della mostra in questione.

Mi interessa osservare come la materia si comporti con o senza di me. Ci sono delle costanti che definiscono quello che un materiale può fare e rispetto alle quali la mia azione è totalmente irrilevante. Non hanno niente a che fare con il mio tentativo di simbolizzare e di identificare il significato di un'opera. Posso inizialmente partecipare e istigare dei processi scultorei ma, ad un certo punto, questi prendono il sopravvento e io divento ridondante. Questo è quello che avverrà anche in occasione della mostra presso la Galleria Renata Fabbri dove un gruppo di studenti di restauro e conservazione sono invitati a prendersi cura dei lavori in mostra, configurandone e riconfigurandone la disposizione.

BB: E cosa mi dici del titolo che hai proposto per la tua personale in galleria? Che cosa dice di questo particolare progetto?

FR: Ancora una volta mi interessa esplorare la relazione tra qualcosa che prende forma e qualcosa che dà forma e, in particolare, voglio guardare allo spazio tra queste due entità. Quello stesso luogo che rende obsoleta la dialettica, nel quale non vi è forma o contro-forma ma soltanto un flusso di azione e significazione che continua a essere reiterato. Il calco e la copia non possono mai fondersi completamente altrimenti non potrebbero scindersi, quindi tra di loro deve esserci una frattura infinitesimale. Duchamp ad un certo punto parla di questo e definisce tale spazio come il calore lasciato da una persona su una sedia dopo essersi alzata. **un** volume che non può essere visto perché esiste solo quando due corpi sono uniti, tuttavia svanisce non appena vengono separati.. quindi in un certo senso potremmo definirlo come spazio impossibile.. nel momento stesso in cui lo si può intravedere svanisce, lo si può solo immaginare, di fatto esiste unicamente nella nostra fantasia. E questo è quanto sto cercando di delineare con il titolo della mostra: "these here withins", che di per sé costituisce già una proposizione impossibile a livello grammaticale. Esprimendo una preposizione al plurale la sto in un certo senso trattando come

un sostantivo, assimilando quindi lo spazio da essa indicato (within = interno) ad un soggetto, un corpo a tutti gli effetti, dotato di una propria fisicità.

BB: La mostra qua a Milano emerge da "The Humility of Plaster" e costituisce un'altra manifestazione e riconfigurazione di quel progetto. Come si posiziona rispetto ad esso?

FR: Quando lavoro in studio le idee, le esperienze e i processi che emergono nel corso della mia ricerca tendono a proliferare al di là del mio controllo, ogni cosa conduce velocemente ad un'altra e spesso acquisisce un suo slancio ed una sua velocità. Mentre stavo sviluppando la mia ultima pubblicazione ho letto diversi manuali di istruzione per lo stampo e la colatura in gesso. La maggior parte di questi consiglia di produrre una quantità di impasto superiore a quella necessaria in modo tale da non rimanere a corto di materia prima. Ho trovato questa proposizione piuttosto curiosa ed interessante. Implica letteralmente che, per poter riuscire a realizzare qualcosa, sia necessaria una quantità abbondante di materia prima, in caso contrario si va incontro ad un fallimento. In altre parole, presuppone che io sia in grado di produrre un'opera solo nel caso in cui possegga più di quanto necessiti. Quindi che cosa dovrei fare con quell'eccesso? Così ho iniziato a produrre sculture solamente con il materiale che era avanzato e che era presente solo a causa di una presunta correlazione tra quantità e successo. Quando lavoro in studio questi dilemmi conducono sempre ad altre domande e diversi scenari che generalmente emergono in maniera organica attraverso la produzione artistica. Poter estendere "The Humility of Plaster" ad un contesto come Milano, ha rappresentato un'importante opportunità per me poiché mi ha permesso di mostrare alcune delle digressioni e delle riflessioni più significative che non hanno trovato spazio in altre iniziative del progetto.

Florian Roithmayr interviewed by Bianca Baroni

About “these here within”, Roithmayr’s first solo show at Renata Fabbri

Bianca Baroni: Throughout your career you have always engaged with sculptural practice, investigating it on different levels as well as from diverse perspectives. Where does “The humility of plaster” sit in relation to your previous work? What aspect of your research into sculpture does this project expand on?

Florian Roithmayr: Throughout my artistic work, I have always focused on what might be called the “Imprint”. This implies a sort of movement or even a mechanical operation of two things coming together, sometimes under force or at least under pressure, with the result of having one imprinting onto the other. One part is surrendering and one is giving. These occurrences or movements could be respectively described as “form-giving” and “form-taking”. This underlies a major part of my enquiry, it informs the techniques and processes I perform in the studio. There is a long history associated with these kinds of practices, they relate to both art-making as well as to other areas of cultural or cosmological production. Let’s think for instance about Ancient Egypt, where taking impressions of people’s faces was done to memorize them, in order to keep them present. The resulting objects were not necessarily considered as artefacts, they had more to do with spiritual rituality. For a long time I have been thinking my work through techniques of imprinting while also looking at the history and institutionalization of those techniques. At one point it became important for me to develop a formal research project around this.

BB: It’s interesting that you brought up these two aspects. In a way you are exploring these techniques and procedures in relation to their physical manifestation. However you are also delving into the historical and institutional infrastructure behind them...

FR: Absolutely, I am moving on two trajectories. One deals with the physicality of these processes. In particular, these procedures firmly place me and the materials in the “here and now”. When working in the studio there are very few indicators that point to another time or another place. At the same time I am aware of the long history behind these practices, and so for me there is somehow a discrepancy between these two aspects. What I sometimes do to hold this discrepancy is to refer to them as “within” and “without”. “Within” for me represents the “here and now”, the actual and physical event as well as the materials working with each other. “Without” represents the histories, institutions and academia bearing on these materials and on the moment.

BB: “The Humility of Plaster” was foregrounded by a series of visits across a number of European gypsotheques. How did your study of these contexts impact your work?

FR: We went to very diverse places across Europe including Italy, Belgium, France, Germany, the UK and Denmark. What became apparent was that these practices of plaster casting and moulding died out in many of these countries. Most importantly, I realized that, on a sculptural level, the mould pieces and the collections housing them, were far more interesting than the casts of classical sculpture that were produced through them. In particular I started wondering whether there was a particular time in late modernism, where a break in certain academic conventions coincided with a new way of thinking sculpture as a flow between positive and negative space. I am wondering whether there was a moment when artists like Henry Moore and Barbara Hepworth recognized the sculptural potential of the moulds themselves, shifting the focus away from casts. Right after travelling to the workshops and moulds storages in Paris I went to visit Henry Moore’s studio in Perry Green. While standing in his casting and mould studio it became so apparent that these moulds looked very similar to his sculptures and there was hardly any difference between form-giving and form-taking. The sculptural process was no longer about a dialectic between two entities, oppositions were dissolved into one flow of signification.

BB: I was looking into one of the interviews you did during your solo show at the Camden Arts Centre. You said something very beautiful about the role you play within the sculptural process. You describe it as something that transcends time and any particular symbolic/cultural context to become pure movement.

FR: Yes absolutely, a sculptural process also has to do with the difference between “making” something and “doing” something. “Making” implies an intention to produce an outcome, an activity leading towards something defined by intention and predesign. “Doing” doesn’t necessarily indicate a direction towards an outcome. So, given this distinction, “doing” has the potential and capacity of a different kind of sculptural outcome than “making”...because it doesn’t imply I am making something that is finished that is complete and I am the author and the maker. I always try to see myself more as an instigator, somebody that starts something off, sets things in motion but also makes sure that there are procedures and parameters in place for these

Renata Fabbri arte contemporanea

motions to continue without me, so that I ultimately become completely unnecessary. This applies to the studio as well as to the exhibition space where I am also interested in handing over responsibility to other participants, like the gallery or the museum's staff, or even the audience to some extent. I am really interested in what the material does with or without me, there are certain consistencies that are in place and I am actually irrelevant to them. They have little to do with me trying to symbolize and find significant meaning in artwork. I might initially participate and instigate sculptural processes but, at one point, these processes supersede or exceed me and I become superfluous. This is also what will happen in the exhibition at Renata Fabbri where conservation students from the art academy are invited to participate in arranging, rearranging and looking after the exhibition.

BB: What about the title that you are proposing for this exhibition at Renata Fabbri? What does it say about this particular project?

FR: I am very interested in that relation between something that takes form and something that gives form and I want to particularly look at the space in between these two entities. That same space that renders the dialectic obsolete, the space where there is no form or counter-form but actually a flow of process and also a flow of signification that keeps being re-iterated. The mould and cast can't fully merge otherwise they couldn't come apart again so in between them there must be an infinitely small space. Duchamp at one point speaks about this, he refers to this space as the warmth left by the person on a seat after getting up. A space that you can't see because it only exists when the two are together, however it disappears when you take them apart. So in a way we could think of it as a sort of impossible space, once you see it is gone already, you can only imagine it, it only really lives in your fantasy. That's what I am trying to delineate with the title of the exhibition: "these here withins", which constitutes a grammatical impossibility in itself. By giving a plural to a preposition I am somehow treating it as a noun, suggesting that I am looking into that space as a subject, a body in its own right, defined by its own physicality.

BB: The show in Milan somehow branches out from "The Humility of Plaster" and it represents another manifestation or a reconfiguration of that project. How do you feel it stands in relation to it?

FR: When I work on something, ideas, experiences as well as studio processes proliferate, one thing quickly leads to another and it actually starts to have its own momentum and speed. While I was developing my latest publication I have been reading many instruction manuals on plaster casting. Most of these claim that one should always produce more plaster than needed in order to not be caught short.

I found this to be a very curious proposition. It literally implies one would need more of something in order to be successful and, if one doesn't have enough, one would fail. And so it presumes that I could only succeed in making an artwork if I have more than I need. Then what am I supposed to do with the excess? I started making sculptures only with that material that was left over, which was there simply because of a supposed correlation between quantity and success. In the studio these dilemmas always lead to more questions and different scenarios which usually emerge organically through art production. In a similar way it was very fortunate to be able to extend this project to Milan because it allowed me to show some of the detours and some of the extra thinking and discoveries that would not fit into its other manifestations.