This is the peer reviewd version of the followng article:

Conversazione con Omar Calabrese su Matthew Barney e il neobarocco / Dusi, N.M., C., G.S. - In: Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco / [a cura di] N. Dusi; C.Gonzo Saba. - Milano : Silvana Editoriale, 2012. - ISBN 9788836621835. - pp. 247-254

Silvana Editoriale
Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

12/11/2026 05:16

(Article begins on next page)

biblioteca d'arte contemporanea

1. Flaminio Gualdoni, *Davide Benati*
2. Flaminio Gualdoni, *Giulio Turcato*
3. Maria Rosa Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*
4. Ilaria Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*
5. Gabriella De Marco (a cura di), *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia*
6. Chiara Parisi, *La folie de la Villa Médicis*
7. Linda Kaiser, *L'Anacronismo e il ritorno della pittura. L'origine è la meta*
8. Giulio Ciavoliello (a cura di), *Francesco Bonami. La sabbia e il gorgoglio. Scritti 1993-2002*
9. Julian Stallabrass, *Internet art. Lo scontro on line di cultura e mercato*
10. Cristina Piersimoni, *Arturo Martini. Carrara e il marmo. Carteggio con Ruggero Nicoli 1937-1946*
11. Massimo Donà, *Joseph Beuys. La vera mimesi*
12. Lucrezia De Domizio Durini, *Pierre Restany. L'Eco del Futuro*
13. Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*
14. Raffaele Bedarida, *Bepi Romagnoni. Il nuovo racconto 1961-1964*
15. *Paola Gandolfi. La recherche de ma mère*
16. Massimiliano Marianelli, *Alberto Burri. L'equilibrio squilibrato*
17. Giacinto Di Pietrantonio (a cura di), *I giovani curatori e l'arte contemporanea. Young curators and contemporary art*
18. Rachele Ferrario, *Scanavino e Crispolti. Carteggio 1957-1970 e altri scritti*
19. Lucrezia De Domizio Durini, *Vitantonio Russo. Economic art. Percorsi interattivi*
20. Cosetta G. Saba (a cura di), *Arte in videotape. art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*
21. Gabriella De Marco, *"L'Ora". La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930). Fonti del XX secolo*
22. Massimo Bignardi, Federica Chezzi, Enrico Crispolti, Francesca Sborgi, *Antonio Davide. Un immaginario analitico ironico*
23. Maria Rosa Sossai, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema.*
24. Lorella Scacco, *Northwave. Una ricognizione sulla videoarte dei Paesi Nordici. A Survey of Video Art in Nordic Countries.*
25. Giuseppe Di Natale, *Scanavino e Jaguer. Il segno poetico e la poetica del segno. Carteggio 1954-1969*
26. Cristina Casero, Elena Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*
27. Loriana Ambusto e Massimiliano Vetere, *Slow Museums.* I luoghi dell'arte contemporanea come spazio d'esperienza per la società
28. Rebecca Luciana Russo, *Videoinsight®. Curare con l'arte contemporanea* (edizione in lingua italiana e edizione in lingua inglese)
29. Lóránd Hegyi, *Arte in centro Europa. Malinconia, Fluidità, Sovversività*
30. Cristina Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea. Un'antologia ragionata 1925-1945*
31. Gabriella De Marco, *"L'Ora" di Palermo. Lo spoglio degli articoli su F.T. Marinetti e il futurismo e sulla Biennale di Venezia (1909-1943). Fonti del XX secolo*
32. Nicola Dusi, Cosetta G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*

Il volume affronta in modo interdisciplinare l'opera ipertrofica e transmediale dell'artista contemporaneo Matthew Barney. Un universo polimorfo che esplora media, linguaggi e formati differenti: performance, scultura e cinema, disegno, video e installazioni *site specific*, ma anche fotografia, moda e design.

Partendo da diverse prospettive teoriche e critiche come la storia dell'arte, l'estetica e la semiotica, la storia del cinema e la sociologia dei media, i saggi qui raccolti rendono possibile una messa a fuoco delle questioni più rilevanti che il lavoro di Barney introduce nell'ambito delle pratiche artistiche dal Novecento a oggi. Un processo di re-invenzione dell'arte che passa attraverso un cambiamento di statuto e di funzione della nozione di "opera", con un'attenzione alle diverse modalità sensoriali ed espressive, l'uso di universi narrativi neobarocchi, la trasformazione incessante delle forme precedenti, in un percorso progettuale che non corrisponde, né si riduce, alla concretizzazione di un esito unitario definitivo.

Confrontandosi con la cultura artistica contemporanea, e creando proprie mitologie, simbolismi e parole chiave rese coerenti da un'esplicita metodologia operativa, Matthew Barney persegue una rielaborazione di ciò che è ancora nominabile come *opera* grazie alla sua pratica transdisciplinare, tra serie e performatività dei dispositivi, traduzione e *remix*. Su questo indagano gli autori degli interventi critici del volume, che variano dall'analisi testuale alla ricostruzione del contesto artistico e mediatico, alla riflessione filosofica, con intermezzi dati da puntuali interviste allo stesso Barney, a semiologi dell'arte come Paolo Fabbri e Omar Calabrese.

L'opera di Matthew Barney, interrogata in modo approfondito nelle serie come *DRESSING FIELD (orifill)* (1989-2007), *DRAWING RESTRAINT* (1987- 2010) e nel corposo ciclo *CREMASTER* (1994-2002), ma anche nelle sculture, fotografie, disegni e nelle loro scelte espositive, diventa così una risposta complessa alle molte domande sull'arte contemporanea poste in modo chiaro ed efficace dai discorsi confluiti in questo libro.

www.silvanaeditoriale.it

9 788836 621835
€ 25,00

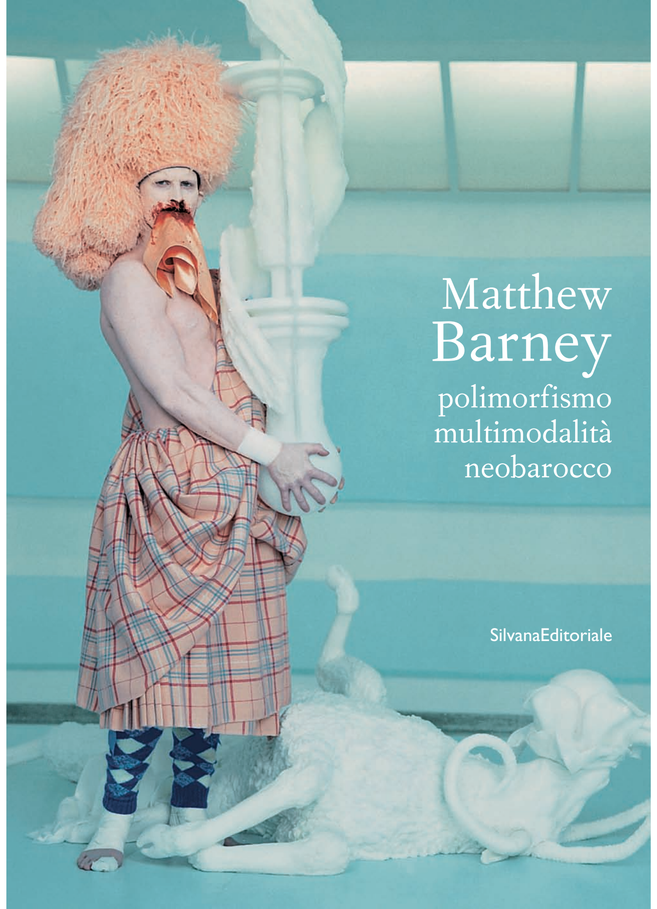
32

a cura di
Nicola Dusi
Cosetta G. Saba

Matthew Barney

polimorfismo
multimodalità
neobarocco

biblioteca d'arte contemporanea



Matthew
Barney
polimorfismo
multimodalità
neobarocco

SilvanaEditoriale

Nicola Dusi insegna presso l'Università di Modena e Reggio Emilia *Semiotica dei media* e *Linguaggi transmediali* e presso l'ISIA di Roma *Sociosemiotica del design*. Redattore di "Segnocinema" e di "E/C", dal 2004 al 2007 è stato segretario dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici). Si occupa di teoria e analisi del cinema, della televisione e dei nuovi media e in particolare delle relazioni intermediali tra il cinema e le altre arti. Ha co-curato vari numeri monografici di riviste internazionali come "Versus", dedicato alla traduzione intersemiotica (2000); "Iris", sull'adattamento cinematografico (2004); "E/C" (e-journal), sulle pratiche e performance urbane (2008); "Degrés", sulla transmedialità della danza (2010). Tra le sue pubblicazioni: *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura* (Utet, 2003); *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (con Lucio Spaziante, Meltemi, 2006). Con Gianfranco Marrone ha curato *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana* (Meltemi, 2007) e *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura* (Meltemi, 2008).

Cosetta G. Saba insegna presso l'Università di Udine *Analisi del film* e *Pratiche audiovisive nella Media Art* ed è responsabile della ricerca per la sezione Cinema and Contemporary Visual Arts dei Laboratori "La Camera Ottica" e CREA. Le sue recenti attività di studio sono orientate all'analisi delle relazioni che si stabiliscono storicamente ed esteticamente tra cinema, video e arte in modo peculiare rispetto alle "opere complesse" con estensioni ambientali e formati installativi. Su tali argomenti ha pubblicato saggi e curato programmi di ricerca. Tra le sue pubblicazioni: *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art* (Clueb, 2006), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, (con Cristiano Poian, Campanotto Editore, 2007), *Arte in Videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, Restauro, Valorizzazione* (Silvana Editoriale, 2007), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (con Julia Noordegraaf, Barbara Le Maître e Vinzenz Hediger, Amsterdam University Press, 2012).

Saggi e interventi di: Paolo Balmas, Guido Bartorelli, Omar Calabrese, Roberto Calabretto, Fulvio Carmagnola, Simona Chiodo, Massimiliano Di Leva, Nicola Dusi, Paolo Fabbri, Roberto Marchesini, Angela Mengoni, Cosetta G. Saba, Massimiliano Spanu, Valentina Valentini.

biblioteca d’arte contemporanea

Matthew Barney

polimorfismo
multimodalità
neobarocco

a cura di
Nicola Dusi, Cosetta G. Saba

SilvanaEditoriale

in copertina
Matthew Barney, *CREMASTER 3: Five Points of Fellowship*,
2002, foto di produzione (© 2002 Matthew Barney,
foto: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery, New York)

Questo volume è stato realizzato
con il contributo di

La Cappella Underground

L'editore e i curatori ringraziano la galleria Barbara Gladstone
di New York e lo studio dell'artista per la collaborazione.

Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Lara Mikula

Impaginazione
Michele Bazzoni

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Michela Pittaluga

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2012 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Sommario

7 Introduzione
Nicola Dusi, *Cosetta G. Saba*

17 Performing Media
Valentina Valentini

31 *Mana*. Le visioni di Barney
Fulvio Carmagnola

47 *The Path*. *Situation*, *Condition*, *Production*
nell'opera di Matthew Barney
Cosetta G. Saba

89 *CREMASTER* poema epico
Paolo Balmas

93 La natura dei *restraints*: da impedimento
meccanico a propulsore narrativo.
Sguardo sulla ricerca di Matthew Barney
dal punto di vista di disegno e scultura
Guido Bartorelli

103 *CREMASTER Cycle* tra cinema e danza
Nicola Dusi

133 Incorporare il mondo: lo sguardo
metamorfico del *CREMASTER Cycle*
Angela Mengoni

157 La musica, i suoni e i rumori
Roberto Calabretto

169 Referenzialità *versus* autoreferenzialità
Simona Chiodo

179 Conversazione con Paolo Fabbri:
la simbologia massonica
nel ciclo *CREMASTER*

195 Cinesimbolica in silicone americano.
Corpo Spazio Tempo Testo
Massimiliano Spanu

221 Poetiche postumanistiche
Roberto Marchesini

229 Matthew Barney: *De Re Aedificatoria*.
Dal cybercorpo positronico all'organismo
deframmentato
Massimiliano Di Leva

247 Conversazione con Omar Calabrese:
su Matthew Barney e il neobarocco

255 **Iconografia**

Apparati

304 Bibliografia

312 Interviste e conversazioni
con Matthew Barney

314 Videografia su Matthew Barney

315 Contributi e scritti di Matthew Barney

Conversazione con Omar Calabrese: su Matthew Barney e il neobarocco

Nicola Dusi, Cosetta G. Saba

Cosetta G. Saba: Dallo studio 'multiprospettico' intorno alla pratica artistica di Matthew Barney – confluito nel nostro volume – emergono tre linee argomentative. La prima è inerente alla dimensione estetica del fare artistico di Barney e pone il problema della "dissoluzione dell'opera" all'interno del dominio dell'arte; quest'ultimo è "mantenuto artificialmente in vita", ma sottraendovi la capacità di produrre "resistenza"[1] e "teoria"[2]; una seconda linea argomentativa riguarda il principio traduttivo che informa, a diversi livelli, l'*opus* barneyano; la terza mira alla definizione della complessità del processo artistico messo in campo da Barney e tematizzato in termini di poliespressività e/o polimorfismo o riferito, attraverso la dimensione cinematografica del *CREMASTER Cycle*, alla *Gesamtkunstwerk*. Cosa pensi della coerenza dei criteri di pertinenza implicati da queste tre articolazioni argomentative? A cominciare dall'assunto che, all'interno del tessuto mediale, il ciclo *CREMASTER* produca una completa dissoluzione dell'opera in termini di "contorno, individualità percepibile diretta, forma compiuta, distanza dal mondo effettuale". Ciò che è ancora nominabile come 'opera' (e che nella pratica di Barney si presenta come una serie espressiva che comprende coestensivamente performance, disegno, scultura, video, cinema, fotografia entro il formato dell'installazione) è un punto di immanenza in un percorso progettuale e non corrisponde, né si riduce, alla concretizzazione di un esito più o meno definitivo e unitario.

Omar Calabrese: Questa idea è molto giusta, ma bisogna intendersi sulla questione della "dissoluzione", che non vuol dire che l'"opera" non esiste più, bensì che cambia di statuto. Infatti, se mi si permette di usare concetti miei[3], quella di Barney è un'opera tipicamente *neobarocca* realizzata con mezzi contemporanei. Corrisponde a ciò che Mario Praz aveva esami-

nato nel concettismo seicentesco: *la passione per il nulla*. Le "operazioni di azzeramento" mantengono l'opera in tutt'altra forma, quindi dissolvono non l'opera, ma l'opera secondo la vecchia architettura e la vecchia concezione (infatti i film del ciclo *CREMASTER*, non a caso, li vedi: nel senso che ci perdi un sacco di tempo per guardarteli!). La questione è: "Dissolvono cosa"? "I parametri precedenti e tradizionali di concezione dell'opera; i parametri della rappresentazione e della riproduzione dell'opera stessa; i parametri di coinvolgimento del pubblico nella ricezione dell'opera". Si tratta di uno 'smontaggio' che prende a pretesto l'idea del nulla, dell'azzeramento, della dissoluzione, per riformulare qualcosa.

Cosetta G. Saba: Nella pratica artistica barneyana – mi sto riferendo alla seconda articolazione argomentativa – sembra agire un principio traduttivo di materiali e forme che tuttavia tende a confondersi e a disperdersi – terza articolazione argomentativa – entro le definizioni di opera polimorfa, poliespressiva (e finanche di *Gesamtkunstwerk*) senza che emerga il problema del suo modo di funzionamento caratterizzato dall'azione performativa, dal *re-enactment*, dalla narrazione, da una peculiare semantica dei materiali, dal formato installativo e dalle sue varianti (*re-stage*), dalla dimensione *site specific*. Rispetto all'interpolazione spaziale delle componenti singolari dell'opera (performance, video, scultura, C-print eccetera) nell'insieme di *quell'* opera installata (ad esempio *DRAWING RESTRAINT 13* e *14* e *DRAWING RESTRAINT 13: The Instrument of Surrender*), gli spazi architettonici (Gladstone Gallery di New York, 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa, Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul) ne sono parte integrante.

Omar Calabrese: Vale la pena soffermarsi sul fatto che quella che Barney chiama 'traduzione', che chiamerei molto più banalmente '*trasformazione*', consiste nel produrre un risultato finale che comunque è 'opera', prima dissolta e poi rifatta, e che produce *anche* le teorie su se stessa: questo processo di trasformazione implica la considerazione di quello che si sta facendo come un oggetto teorico, e quindi c'è un montaggio di elementi, di cose, attraversato da una linea verticale, o l'inverso se preferite, che è quella della teorizzazione di se stessa. Processo assai evidente nel fare artistico di Barney; ad esempio, se si prendono tutte le trasformazioni di carattere iconografico (per dirla in modo tradizionale) si nota un'altissima autoriflessività: nei travestimenti, nelle riprese di figure della storia dell'arte e della pittura. Ma, in fondo, anche se gli storici dell'arte possono non avere i mezzi per captare alcuni di questi caratteri, magari perché utilizzano delle categorie wölflinniane o altre predefinite, il 'polimorfismo' risponde alla definizione di ciò che Barney sta facendo e questo fa rientrare il suo lavoro in un'estetica barocca. In conclusione, direi che i tre tipi di argomentazione evidenziati sono perfettamente compatibili.

Nicola Dusi: Riguardo a *CREMASTER*, è possibile parlare di un "modo simbolico"[4] nei termini di Umberto Eco?

Omar Calabrese: Certo, ma mi lascia qualche dubbio perché risulta forse un po' troppo generico. Il mio interesse per la nozione di 'semisimbolico' in arte, invece, mi obbliga allo studio delle categorie sul piano dell'espressione, per vedere se sono portatrici di nuovi significati sul piano del contenuto, in modo da stare aderenti al 'testo'. Mi sembra che funzioni meglio per parlare di Matthew Barney e di *CREMASTER* in particolare, anche perché questo permette di scomporre ed esaminare nella dimensione locale pezzi del suo lavoro: *CREMASTER* non va pensato come una 'superarchitettura', bensì come un insieme di 'sottoarchitetture', ognuna orientata a effetti particolari (d'altronde anche nella tua analisi[5] hai dovuto passare di luogo in luogo, nell'opera, per parlarne, ed è qualcosa di assolutamente necessario). Certo, c'è anche l'identificazione enciclopedica vasta, ma prendendo la direzione dell'analisi semisimbolica si riesce a dire qualcosa di più.

Nicola Dusi: In merito al problema dei testi sincretici e delle semiotiche 'multimodali' in cui non c'è specificità, dato che tutto resta 'imperfettamente traducibile' (almeno a qualche livello: a livello sensomotorio o a livello narrativo, a livello semisimbolico o altro), *CREMASTER* mette in gioco, in modo multiprospettico, generi e domini artistici ritenuti classicamente distanti non semplicemente come il cinema e la videoarte, ma anche la fotografia, la scultura, la performance...

Omar Calabrese: E la musica (non a caso è il fidanzato di Björk!). Ma se considero, come diceva prima Cosetta Saba, la variabilità dell'opera rispetto ai luoghi in cui viene proposta, c'è anche una variabilità rispetto agli spettatori che questi luoghi convocano. Quando anni fa ho organizzato la prima proiezione italiana di *CREMASTER* a Siena, c'era una forte presenza di musicisti che si riconoscevano in quello che veniva mostrato: dai gruppi mitici del punk-rock americano all'opera lirica. Quindi perfino la proiezione diventa opera essa stessa: c'è un momento performativo della proiezione e della ricezione, qualcosa di ancora poco studiato nel lavoro di Barney.

Cosetta G. Saba: Questo tipo di pratica artistica evidenzia una serie di problemi teorici irrisolti e mette in discussione, con una certa radicalità, insieme alla definizione di "opera" anche le nozioni di "testo", "cotesto", "contesto", "situazione". Nell'opera barneyana tra tali nozioni si delinea un'interrelazione mutuamente inclusiva e inedita.

Omar Calabrese: Nella dissoluzione e riformulazione di ciò che comunque resta "opera" si può utilizzare una nozione molto utile, quella di "cornice": Barney mentre dissolve, ripropone una serie di cornici che sono dentro *e* fuori ciò cui assistiamo. Se l'opera è mutevole rispetto ai luoghi, e rispetto ai pubblici, implica cioè una ricezione differente di volta in volta, c'è pur sempre una *testualizzazione* relativa alla performance che avviene e che dà delle istruzioni su come intendere in quel caso specifico quel testo. La nozione di cornice è variabile per definizione, basti pensare alle operazioni di Peter Greenaway con Rembrandt (*Nightwatching*, 2007) oppure con *L'ultima cena di Leonardo* (2008). Tornando a Eco, utilizzerei la nozione di "opera aperta"[6], che all'epoca era per l'appunto una nozione di estetica, cercando di semiotizzarla con questi aspetti di riapertura e chiusura locali, di volta in volta situati.

Cosetta G. Saba: Penso che l''opera' barneyana sia definibile come un campo d'azione il cui perimetro non è tracciato tanto dall'estensione installativa e dall'interpolazione spaziale delle varie componenti compositive 'locali' (componenti espressive singolari, aspetti locali, *quel* disegno, *quella* scultura, *quel* video eccetera), quanto dal limite del gesto espositivo (e dell'atto discorsivo implicito) tracciato nello spazio dell'installazione stessa. Limite di un'azione performativa che procede in modo discontinuo, che si arresta temporaneamente definendo, di volta in volta entro un dato spazio architettonico, il dentro e il fuori dell'opera, la sua "cornice", e che definisce, in qualche modo, anche l'aspetto 'globale' dell'opera installata. La testualizzazione che vi si produce è un processo estremamente complesso, tanto in relazione ai *re-enactment* e ai *re-stage*, quanto in relazione all'uso delle fonti.

Nicola Dusi: In *CREMASTER* Barney usa non solo una ridda di stilemi (i modi del musical per esempio), ma spesso usa stereotipi, come se lavorasse per condensazione e rarefazione, cioè stereotipizzazione, degli immaginari cui si ispira (ad esempio il western o il gangster movie). Cosa ne pensi?

Omar Calabrese: Tutte le attività che producono testi di secondo grado, come dicono Compagnon[7] o Genette[8], con le diverse marche intertestuali e i modi della citazione, dell'allusione eccetera non possono non partire da elementi di impoverimento. Del resto questo accade anche nella traduzione interlinguistica in cui si passa per un impoverimento, per poi andare verso una restituzione che migliora fino a complessificare; così accade nella conversazione: ad esempio nel passaggio da lingua uno a lingua due, dal nostro italiano nativo all'inglese, francese o quant'altro, devo passare per uno standard. Ho l'impressione che nei sistemi non linguistici capiti la stessa cosa: cioè dei "linguaggi" (chiamiamoli così, anche se non ci credo) che possono essere intesi come nativi per qualcuno, quando sono presi e riportati altrove passano attraverso degli standard, qualcosa che potremmo chiamare "lingua due", per poi diventare più complessi perché (ri)elaborati. Non è tanto diverso dalle operazioni letterarie, come quando Borges riusa cose norvegesi, cinesi, boshimane, oppure da quello che fa Gombrowicz.

Nicola Dusi: Non è che Barney lo fa perchè è un nordamericano? Lo dico a rischio di sembrare ideologico.

Omar Calabrese: Direi di no. Certo, la sua formazione ideologica pone dei problemi – perché è molto 'americano' – di semplificazione e, a volte, per quello che fa può sembrare quasi 'fascista' o 'nazista'; anch'io anni fa avevo qualche perplessità. Ma attenzione: siamo in un'altra dimensione, che ha poco a che vedere con l'opera. L'ideologia va intesa in senso semiotico e non dev'essere un giudizio di valore, sennò non leggerei Céline, Kafka, Pound...

Cosetta G. Saba: A proposito di ricezione 'ideologica', sul piano curatoriale Barney sembra scontarne parecchia in quest'ultimo periodo. Da un lato, la sua opera viene celebrata e 'museificata' (recentemente, con il contributo della Fondazione Lorenz di Basilea, il Moma ha acquistato tutto l'archivio *DRAWING RESTRAINT*), dall'altro lato viene sistematicamente 'elusa', non convocata nelle situazioni espositive europee più importanti in termini di capacità di 'leggere' e di 'interpretare' ciò che di significativo accade nell'arte contemporanea. Al di là di queste postazioni 'ideologiche', come si colloca, secondo te, la pratica artistica di Matthew Barney nel 'contemporaneo'?

Omar Calabrese: Sei anni fa io l'ho ospitato in una mostra sul *neobarocco* a Salamanca, e mi è costato pure parecchio. La mostra si chiamava *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello*[9]; ha avuto un grande successo, ma c'era il vantaggio di avere denaro, perché Salamanca era città della cultura in quel momento. Ho messo insieme artisti molto diversi – Franz Ackerman, Robert Longo, Teresa Margolles, Enrique Marty, Masbedo, Tony Matelli, Jonathan Meese, Julie Mehretu, Juan Muñoz, David Nebreda, Lars Nilsson, Erwin Olaf, Jason Rhoades, Javier Pérez, Bill Viola, Jan Fabre e il gruppo russo AES+F (presente anche alle ultime due Biennali di Venezia). Ma per tornare al problema dell'ideologia: l'aspetto politico di valutazione non mi interessa, mentre mi intriga l'ideologia come costruzione di un sistema di idee, in senso semiotico greimasiano. Intendo che sulla virtualità del senso costruisco un sistema categoriale di valori, che sono delle assiologie, e da lì si arriva alle ideologie che tro-

vo nei testi realizzati: le ideologie sono cioè delle architetture vaste. Non c'entra quindi con il mio giudizio politico, ma con la mia relazione all'opera: un'opera va vista in termini di novità e innovatività oppure di mantenimento conservativo di una tradizione.

Cosetta G. Saba: Quando parlavo di ricezione 'ideologica' mi riferivo appunto al 'sistema di idee' e alle assiologie sottese ai discorsi curatoriali, che rivelano una sorta di eteronomia imposta al fare artistico. Nondimeno, penso che la dimensione 'politica' (del 'potere' e del 'sapere') sia ciò che rende *storicamente* possibili quelle stesse 'postazioni discorsive' (celebrative o elusive che siano), così come rende possibile quanto vi è di inedito nella pratica artistica di Barney; tale pratica tuttavia da esse pare 'eccentrarsi' in forza della propria complessità estetica e, come sottolineavi, mantenendo ben fermo l'asse del valore economico-finanziario.

Nicola Dusi: Che cosa pensi della strategia della costruzione della star in ambito artistico? Barney è emerso in modo rapidissimo e ha subito dimostrato una grande padronanza della propria immagine multimediale e del proprio ruolo autoriale.

Omar Calabrese: Il fenomeno della costruzione della star fa parte in pieno dell'arte contemporanea, perché essendo un'arte polidimensionale non può non tener conto del mondo dei media nel quale si inserisce (e anche delle sue ideologie). Non è diverso quello che fa Barney da come si pongono molti altri artisti, ad esempio Damien Hirst o Maurizio Cattelan, o perfino Jan Fabre. Fa parte dell'inserimento dell'universo mediale dentro l'arte. D'altronde, come ha detto qualche artista, in questo caso Claudio Parmiggiani (ma anche già Stieglitz o Kandinskij): "La tavolozza è finita". Quindi l'artista mette dentro alla tavolozza pezzi di mondo, o pezzi di media. Così facendo, l'artista trasporta nell'arte anche ciò che caratterizza internamente questi media, compresa la questione dello star system, che egli può contestare oppure invece riprodurre. Braco Dimitrijevi ad esempio lo contesta, Matthew Barney, Damien Hirst e Maurizio Cattelan, invece, lo cavalcano.

Nicola Dusi: Una domanda sul *post-human*. Cosa pensi delle figure inventate da Barney che diventano l'emblema di uno stadio ibrido che non è quello del *cyborg* o del post-catastrofico tecnomorfismo, ma di un mondo pacificato, a volte nella fusione di uomo e animale, oltre l'umano?

Omar Calabrese: Penso al *post-human* ideologico, all'estetizzazione del 'limite'; tutto piuttosto 'sospettabile'...

Cosetta G. Saba: Il *post-human* dischiude molteplici letture. Credo che Barney si sia trovato all'interno di un percorso tracciato distintamente dalla mostra *Post-Human* (1992), curata da Jeffery Deitch, e che lo abbia usato abilmente proprio nella direzione della costruzione della star di cui si è detto. Mi sembra tuttavia che – in *DRAWING RESTRAINT* 7, in *DRAWING RESTRAINT 9* e in *CREMASTER Cycle* – Barney abbia elaborato altrimenti le figure del *post-human*, coerentemente al processo di intensificazione della dimensione narrativa nella sua opera (*DRAWING RESTRAINT 4*, 1988; *OTTOshaft Cycle*, 1992, *DRAWING RESTRAINT 7*, 1993 eccetera).

Omar Calabrese: Sì, però ci sono in *CREMASTER* molti aspetti ideologicamente sospettabili... Un'estetizzazione dell'estremo... Nondimeno, le operazioni che fa Barney in *CREMASTER Cycle* sono notevoli dal punto di vista dell'innovazione che mette nel suo fare artistico.

[1] Cfr. Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2003 (ed. orig. 1983 -1998).
[2] Cfr. Arthur Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008 (ed. orig. 1981).
[3] Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
[4] Umberto Eco, *Filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
[5] Nicola Dusi, *Squarci di cinema nella videoaerte: CREMASTER 3 di Matthew Barney*, in *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, a cura di Luciano De Giusti, Marsilio, Venezia 2008.
[6] Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
[7] Antoine Compagnon, *Poétique de la citation*, in *Chateaubriand memorialiste: Colloque du cent cinquantenaire (1848-1998)*, a cura di Jean-Claude Berchet, Philippe Berthier, Droz, Genève 2000.
[8] Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1982.
[9] Pedro Aullón de Haro, Javier Panera, Omar Calabrese, *Barrocos Y Neobarrocos: El Infierno De Lo Bello*, Tapa blanda, Salamanca 2005.