

Archaeology of the Future

..Alessandro Rabottini

Da Los Angeles - la terra di Hollywood e di Mike Kelley, dove convivono Arnold Schwarzenegger e John Baldessari - arriva tanta arte che dell'accumulo dei segni ha fatto la sua cifra d'esportazione. Un'arte della contraddizione e della frenesia. Alessandro Rabottini ci porta alla scoperta del lavoro di Aaron Curry, che a Los Angeles non ci è nato, ma che dal Texas ci si è trasferito. Per raccontare una storia un po' diversa, fatta di detriti dell'avanguardia e di idoli sconosciuti, di folklore e tabloid. In occasione della sua attuale personale all'Hammer Museum di LA.



Aaron Curry, Installation at the Hammer Museum, Los Angeles, 2008 - courtesy Davidbordowsky Gallery, Los Angeles and Michael Werner Gallery, New York, photo: Frank Nelson

Le sculture e i collage di Aaron Curry sembrano provenire da un luogo e da un tempo che gli uomini hanno dimenticato, o che non hanno ancora conosciuto. Nei lavori dell'artista – nato nel 1972 a San Antonio in Texas, e che ora lavora a Los Angeles – certe memorie della storia dell'arte, infatti, si mescolano ai detriti del mondo dei media come se entrambe – avanguardia e cultura pop – fossero deflagrate nello scontro.

Le sue sagome vagamente biomorfe richiamano presenze totemiche, quasi fossero esempi di un formalismo tribale, ancorato a un futuro oscuro. In definitiva, non è chiaro se le sue opere siano rovine di una civiltà scomparsa o prefigurazioni di un'era a venire, governata da una nuova magia e da un'antica paura.

Se il ricorso frequente a una silhouette stilizzata e organica fa pensare al surrealismo di Max Ernst e di Joan Miró, alla sensualità e alla durezza di certe forme naturali fossilizzate, questa non è che la prima di una lunga serie di associazioni che scaturiscono di fronte alle opere di Curry. Anzi, si potrebbe dire che queste ultime funzionino come detonatori di un senso del tempo che si è ripiegato su se stesso, e di un senso della storia come archeologia del futuro. Pablo Picasso e la stampa scandalistica, l'arte astratta e la superstizione, l'arte tribale e la fantascienza: Aaron Curry attraversa tutti questi riferimenti con un atteggiamento formale meditato, composto, elegante, nel senso che gli è pressoché estraneo quel furor combinatorio, quella nonchalance *junkie-chic*, quel formalismo da scoria preziosa che troviamo, oggi, un po' dappertutto, da Glasgow a Los Angeles, da Berlino a Londra. Le sue sono immagini che

paiono il frutto di una lenta, quasi geologica, sedimentazione delle forme e degli stili, piuttosto che il risultato di un attrito tra solitudine, consumo e informazione. Se, infatti, oggi, uno dei modelli operativi dominanti, soprattutto in scultura, è quello del taglia-e-incolla, che fonde la psicologia della navigazione in Internet con il bricolage, l'estetica del fai-da-te, il deficit di attenzione e la schizofrenia, nel *modus operandi* di Aaron Curry troviamo, al contrario, una sorta di lenta formulazione e ri-formulazione degli stessi motivi formali, che vengono ripetuti nel tempo, e lungamente elaborati attraverso una progressione di minime variazioni. Ed è questo uno degli aspetti linguistici del suo lavoro che trovo più interessanti: questa sorta di ossessiva ripetizione di pochi pattern formali, soprattutto delle sagome in legno incastrate tra loro a formare volumi in cui la bidimensionalità delle immagini – siano esse fotografiche e desunte dai media o segni grafici e gestuali astratti – si trova continuamente sul ciglio della tridimensionalità. Sagome biomorfe che appaiono come macchie d'inchiostro sospese in aria, presenze organiche irrigidite in una cromia fluo che galleggiano in uno spazio disegnato in Photoshop. Nelle opere di Curry c'è sempre questa costante osmosi tra il calore di un materiale, come il legno naturale, e la brillantezza artificiale dei colori industriali, tra la memoria dell'oggetto fatto a mano e l'immagine seriale, riprodotta e trasmessa, tra l'arte tribale e l'universo dei consumi. E di osmosi si tratta perché l'arte di Curry appare sì un'arte del movimento – un movimento lento che fa confluire una forma nell'altra, come in una lunga germinazione naturale delle

apparenze – ma non è un'arte dell'accelerazione né, tanto meno, della frattura. È un'arte della sedimentazione delle ere geologiche e dei rifiuti, ed è un'arte fatta per un mondo in cui divinità terribili abitano le spoglie di un centro commerciale.

Nella sua recente personale all'Hammer Museum di Los Angeles, ad esempio, Aaron Curry ha portato una selezione di sculture dominate da una gamma estremamente ridotta di colori e materiali: bianco, nero, grigio, argento, legno e metallo. Come spesso accade nelle sue installazioni, alcune sculture troneggiano nello spazio come totem silenziosi di un culto misterioso, mentre altre sagome più elementari sono semplicemente appoggiate a parete. Questa mostra è un ulteriore tassello del percorso dell'artista che, in pochi anni, è passato da composizioni dominate da colori squillanti e artificiali – caratterizzate soprattutto dall'inclusione di immagini prelevate dall'universo della fantascienza, dell'archeologia classica e dalle riviste popolari – a un uso del supporto ligneo presentato nella sua crudezza di materiale puro, fino alla più recente produzione che è caratterizzata da una dominante monocroma, quasi sempre bianca o nera. E, soprattutto oggi, in un momento in cui molti artisti lavorano utilizzando una molteplicità di media differenti, attraversando gli universi della produzione e dell'informazione con un atteggiamento progettuale che diversifica gli approcci alla specificità dei linguaggi, reinventando di continuo le regole dell'immagine in movimento, dell'editoria e della mostra come formato, la modalità operativa di Curry – la sua attitudine alla reiterazione formale, questa sorta di solitudine espressiva – è abbastanza singolare, a meno di non pensare ad artisti come Tomma Abt e Mark Grotjahn che, nell'unicità e nella distanza delle loro pratiche, sembrano richiamarsi a una tradizione dell'infinita modulazione che chiama in causa tanto Giorgio Morandi quanto Barnett Newman.

Un motivo ricorrente all'interno di questa lenta e progressiva modulazione formale da parte di Curry è, a esempio, quello dei *pattern*. Nella sua mostra del 2008 da Daniel Buchholz a Colonia, alcune opere utilizzavano idealmente riferimenti a una tecnica di *camouflage* in uso durante la Prima Guerra Mondiale, il cosiddetto "razzle-dazzle". Era una tecnica che, facendo ricorso a un patchwork di sagome astratte d'ispirazione modernista, creava una superficie ottica che rendeva i veicoli militari di difficile identificazione ma non, come si potrebbe pensare, attraverso la strategia della discrezione, bensì confondendo la percezione ottica attraverso una forma di mimesi paradossale, che utilizzava la geometria, i contrasti di luce e ombra e lo stridore delle forme. In altre opere – raccolte sotto il titolo di "Pixelator" – le superfici sono invece saturate da una fitta scacchiera in bianco e nero, sempre realizzata con la vernice a spray, come se la pelle digitale delle immagini fosse scrutata al microscopio ed espansa fino alla resa ottica della sua natura costitutiva. In numerosi collage, infine, a riproduzioni fotografiche di busti greco-romani sono sovrapposte spesse tracce di colore, tratti gestuali che ne occultano, in parte, i tratti. In tutti questi casi, Curry sembra voler accostare tra loro elementi di una grammatica del nascondimento e dell'identità celata, della segretezza e dell'ambiguità, non solo attraverso il trattamento delle superfici come *pattern* ottico, ma anche, e soprattutto, attraverso l'immissione, nel linguaggio stesso della scultura, di molteplici elementi bidimensionali, pittorici o legati profondamente alla pratica del collage.

Rabottini, Alessandro, "Archaeology of the Future," *Mousse*, Issue 16, December 2008, pp. 42-44



© Collectie Juij (Rechnig), 2006 - courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles and Michael Werner Gallery, New York, photo: Joshua White



Se è vero che conosciamo le civiltà del passato attraverso infiniti reperti, destinati più al fraintendimento e alla romanticizzazione che alla comprensione profonda, allora Aaron Curry sembra anticipare questo momento, proiettandolo tanto sulla storia di una certa avanguardia quanto sulla cultura occidentale contemporanea, soprattutto americana. Ciascuna civiltà fatica a percepire se stessa come destinata a una forma distratta di riduzione storica, perché le civiltà sono come gli uomini, hanno una fisiologica incapacità a percepirsi mortali, e a percepire i propri prodotti culturali come scorie. L'arte di Aaron Curry parla forse di questo, di una predestinazione della celebrazione e del monumento allo stato di rifiuto.

So much art pours out of Los Angeles - the land of Hollywood and Mike Kelley, home to both Arnold Schwarzenegger and John Baldessari - that the accumulation of signs has become the hallmark of its exports. It is an art of convulsion and contradiction. Alessandro Rabottini introduces us to the work of Aaron Curry, who wasn't born in LA, but decided to move there from Texas. To tell a slightly different story, woven from the rubble of the avant-garde, unknown idols, folklore and tabloids. On the occasion of his current solo show at the Hammer Museum in LA.

Aaron Curry's sculptures and collages seem to come from a place that mankind has forgotten or hasn't yet discovered. In the work of this artist – born in 1972 in San Antonio, Texas, and now working in Los Angeles – certain relics of art history seem mingled with the debris of the media world, as if both – the avant-garde and pop culture – had exploded in the collision. His vaguely biomorphic shapes evoke totemic presences, as if they were examples of a tribal formalism anchored to a dark future. Ultimately, it isn't clear whether his work is the rubble of a vanished civilization or hints of an era yet to come, governed by a new magic and an ancient fear.

While his frequent use of stylized, organic silhouettes could bring to mind the surrealism of Max Ernst and Joan Miró, the sensuality and stiffness of certain fossilized natural forms, this is just the first in a long series of associations that are evoked by Curry's work. Actually, one could say that it is a fuse detonating a sense of time wrapped up in itself, and a sense of history as the archaeology of the future. Pablo Picasso and the tabloid press, abstract art and supersition, tribal art and science fiction: Aaron Curry spans all these references, taking a meditated, composed, elegant attitude towards form, in the sense that he is almost extraneous to that combinatorial frenzy, junkie-chic nonchalance, formalization of precious dross which can now be found almost everywhere, whether in Glasgow or Los Angeles, Berlin or London. His images seem the outcome of a slow, almost geological sedimentation of forms and styles, rather than the result of friction between solitude, consumption, and information. While one of today's prevalent operating models, especially in sculpture, is a cut-and-paste approach that combines the psychology of websurfing with DIY aesthetics, attention deficits

and schizophrenia, Aaron Curry's *modus operandi* instead reveals a sort of slow formulation and re-formulation of the same formal motifs, repeated over time and slowly developed through a progression of tiny variations. This is one of the linguistic aspects of his work that I find most interesting: a sort of obsessive repetition of a few formal patterns, especially wooden shapes joined together into volumes where the two-dimensionality of the images – be they photographs harvested from media sources or abstract graphic, gestural marks – is always at the brink of three-dimensionality. Biomorphic shapes appear like inkblots hanging in the air, stiffened organic ghosts in fluorescent colours hover within a space drawn in Photoshop. Curry's work always contains this constant osmosis between the warmth of material like natural wood and the artificial slickness of industrial colours, between the memory of a hand-made object and the mass-produced, reproduced, broadcast image, between tribal art and the world of consumption. And osmosis it is, because Curry's art may be an art of movement – a slow movement that makes shapes flow together, like a long natural germination of appearances – but is not an art of acceleration, let alone rupture. It is an art based on the sedimentation of geological eras and of rubbish, and an art made for a world where fearsome deities haunt the ruins of a shopping center.

In his recent solo show at the Hammer Museum in Los Angeles, for example, Aaron Curry presented a selection of sculptures that primarily featured quite a limited range of colours and materials: white, black, grey, silver, wood, metal. As is often the case in his installations, some sculptures loom over the space like the mute totems of a mysterious cult, while other more elementary shapes are simply propped against the walls. The exhibit is yet another step in the path of this artist, who in just a few years has shifted from compositions dominated by bold, artificial colours – characterized above all by the inclusion of images from the world of science fiction, classical archaeology and popular magazines – to a use of a wooden structure presented in all its rawness as a pure material, up to his most recent pieces featuring a monochromatic colour scheme, almost always black or white. And especially nowadays, at a time when many artists are working in a variety of different media, moving through the worlds of production and information with a concept-based attitude that engenders diverse approaches to the specific nature of languages, constantly reinventing the rules of the moving image, of publishing and of the exhibit format, Curry's operating method – his flair for formal reiteration, this sort of expressive solitude – is fairly unique, unless one thinks of artists like Tomma Abbt and Mark Grotjahn, whose unique, divergent practices seem rooted in a tradition of infinite modulation that invokes both Giorgio Morandi and Barnett Newman.

One recurring motif in Curry's slow, steady modulation of forms, for example, is pattern. In his 2008 exhibit at Daniel Buchholz's gallery in Cologne, some pieces made conceptual references to a camouflage technique employed in the First World War, "razzledazzle". This technique relied on patchwork of abstract, Modernist-inspired shapes to create an optical surface that made military vehicles difficult to single out; not, as one might think, through a strategy of discretion, but through a paradoxical form of mimesis based on geometry, contrasts of light and shadow, and clashing shapes. In other pieces – collected under the title "Pixelator" – the surfaces are instead saturated by a close-knit checkerboard pattern of black and white, always created with spray paint, as if the digital skin of the images had been examined with a microscope and expanded into an optical rendering of its makeup. Finally, in many collages, photographic reproductions of Greco-Roman busts are layered over with thick swaths of colour, gestural marks that partially mask their features. In all of these instances, Curry seems to be trying to combine elements of a grammar of concealment and hidden identity, secrecy and ambiguity, not just in the way he turns surfaces into optical patterns, but above all by infusing the very language of sculpture with multiple elements that are two-dimensional, painted or rooted in the technique of collage. Our knowledge of past civilizations is based on infinite artifacts that are more apt to be misinterpreted and romanticized than deeply understood, and Aaron Curry seems to anticipate this fate, projecting it onto both the history of a certain avant-garde and onto contemporary Western culture, especially American culture. All civilizations have difficulty thinking of themselves as slated to undergo a capricious form of historical reduction, because civilizations are like people; they have an inherent incapacity to conceive of their own mortality, or to see their cultural products as debris. Aaron Curry's artwork may be about precisely this: how pageantries and monuments are destined to become waste.