

# Ivan Grubanov: Skin Nation Class

Testo di Gabriela Galati

Durante gli ultimi quindici anni l'opera di Ivan Grubanov ha indagato la qualità convenzionale della nozione di «stato-nazione», il potere a essa legato, a ciò che significa appartenere a un certo stato-nazione, e il nazionalismo. La sua ricerca si è cristallizzata in modo eccezionale nel suo progetto per il Padiglione della Serbia ai Giardini della 56a Biennale di Venezia nel 2015, in cui l'artista ha creato un'installazione dal titolo *United Dead Nations*. Consisteva in un affresco che copriva completamente il pavimento di 200 m<sup>2</sup> sopra il quale giacevano le bandiere delle nazioni estinte. Come in tutte le altre opere di Grubanov, è stato evitato l'uso di qualsiasi pennello o strumento pittorico, così che l'affresco è stato dipinto con le bandiere di paesi che non esistono più. Diversi anni prima, più precisamente nella primavera del 1979, Rosalind Krauss pubblicò il suo ormai famoso articolo «Sculpture in the Expanded Field» (tr. It. «La scultura nel campo allargato») sulle pagine di *October*. In esso proponeva di espandere la categoria di «scultura» per spiegare certe pratiche artistiche contemporanee che, pur sviluppandosi nello spazio, non potevano più essere confinate nella concezione modernista di ciò che era una scultura. Questa concezione implicava considerare che una scultura, o qualsiasi opera d'arte, avesse un valore ontologico ed estetico trascendentale, completamente staccato dal contesto in cui l'opera era stata creata e anche da quello in cui veniva esposta. In altre parole, l'opera d'arte modernista era considerata autonoma. Tuttavia, l'approccio di Krauss, e in particolare l'utilizzo del diagramma strutturalista di Klein che ha usato per «estendere il campo», non era privo di critiche, perché ciò che faceva era sacrificare il tempo e la storia (e di conseguenza anche la dimensione politica) a una struttura permanente, astorica, qualcosa che è stato definito la «capacità del diagramma di arrestare il tempo e di sospendere la storia [...]». Tuttavia, secondo il semiologo strutturalista A. J. Greimas, questa «chiusura» o sospensione della storia «può essere risolta solo attraverso l'intervento della praxis», introducendo quindi il movimento (la vita?) nella stasi del diagramma; sempre secondo

- 1
- 2
- 3

- 4 Greimas, «è qui che entra in gioco la prassi degli artisti». Prendendo questa riflessione come punto di partenza, vorrei proporre una lettura della pratica di Ivan Grubanov in termini di medium, in cui il medium «pittura» viene allargato come strumento per innescare domande che potrebbero auspicabilmente portare a un cambiamento politico. Nell'uso che Grubanov fa del medium c'è una dimensione politica data dal suo rifiuto di considerare la pittura come un oggetto autonomo e limitato, ma in grado di innescare possibilità di cambiamento e di mettere in discussione categorie precedentemente date, come quella di stato-nazione, espandendo le possibilità dell'opera a un contesto più ampio e riflettendo esplicitamente sulla storia e sulla memoria in relazione a un dato contesto politico e sociale. Ci sono diversi livelli nella sua espansione della pittura: il più evidente sono le sue installazioni, come il già citato Padiglione della Serbia (ex Padiglione della Jugoslavia), in cui le bandiere dei paesi che hanno cessato di esistere durante il ventesimo secolo e che sono state dipinte e danneggiate attraverso diversi processi, sono state sparse come oggetti obsoleti sul pavimento, dipinto come un affresco. Un altro livello è un elemento performativo nel processo dell'artista, che anche se non può essere osservato direttamente, è comunque presente attraverso tracce nell'opera. Questo elemento era presente prima del Padiglione, per esempio nella serie *Smokescreens* (2012) in cui l'artista ha bruciato la vernice ancora fresca sulla tela, controllando il suo effetto in una sorta di azione performativa. Nel contesto militare, una «cortina di fumo» si riferisce all'uso di fumo artificiale per nascondere le azioni dei soldati. Nell'uso comune della parola, la cortina di fumo può riferirsi a un'azione volta a nascondere certe intenzioni o attività, così che il residuo di fumo lasciato sul dipinto funziona fisicamente come una cortina di fumo sulla tela pittorica e in un senso figurato secondo l'artista riferisce «la disperazione per l'impossibilità umana di esprimere adeguatamente l'impulso all'azione trasformativa - e non semplicemente partecipativa – nell'ambito sociale». Un'opera d'arte può non essere
- 5

in grado di produrre un effettivo cambiamento sociale, ma può essere in grado di evocare la riflessione ed eventualmente stimolare un'azione dirompente. C'è anche una sistematica rinuncia alla rappresentazione figurativa nelle opere di Grubanov, all'uso degli strumenti pittorici classici, come i pennelli - in tutte le sue opere, la pittura è applicata sulla tela con l'uso di altri tessuti, stracci o più spesso, con le bandiere dimesse -, e l'introduzione occasionale di testo, per esempio, nelle «motto paintings» in cui l'artista usa i motti di diverse nazioni per alludere al loro potere quasi magico per il popolo di una certa nazione di identificarsi con esso, e per mobilitare masse in loro nome. Decontestualizzando i motti ricamati e inserendoli in un quadro astratto, Grubanov intende farli risuonare in modi nuovi per favorire diverse reazioni e interpretazioni. Poi c'è il suo trattamento della pittura come oggetto, o per dirla in termini minimalisti «come oggetto specifico» e non solo come «superficie» su cui si crea una «immagine».

6 Molto vicino al trattamento concettuale della pittura inaugurato da Jasper Johns e Frank Stella, per Grubanov non c'è differenza tra un insieme di bandiere stese sul pavimento, la pittura su scudi antisommossa in policarbonato, come in *Counterpicturing* (2018), il ricamo di un testo e l'applicazione della pittura, come nella serie delle «motto paintings» (2020) o la composizione di un polittico con diversi elementi pittorici incorniciati, o meglio «inscatolati» in cornici di legno come in *Unnation* (2021). In tutti questi lavori, pittura e superficie di supporto sono un'unica entità. Molto in linea con l'idea degli «oggetti specifici», queste opere contemplano e raccolgono tracce sia dell'azione dell'artista sia dell'interazione con uno spettatore incarnato. È anche il caso della nuova serie di opere che danno il titolo alla presente mostra, *Skin Nation Class* (2022), la prima personale di Grubanov in Italia. *Skin Nation Class* consiste in una installazione composta da sei polittici. Ognuno dei sei pezzi quadrati

è composto da uno specchio nero al centro, una tela tesa e una bandiera macchiata usata per dipingere la tela stessa: lo specchio al centro di ognuno dei sei pezzi riflette lo spettatore, includendolo nell'opera; la tela tesa enfatizza lo sfruttamento attraverso il processo di imprinting; la bandiera macchiata allo stesso tempo allude alla natura convenzionale e spesso forzata di ciò che viene chiamato «stato-nazione». Come dice Grubanov «La bandiera rimane alterata nel processo ma la sua connotazione nazionale/ideologica non può essere rimossa, è forensicamente rintracciabile e quindi ancora più violenta poiché siamo testimoni della sua capacità di adattare il suo colore ma mai abbandonare il suo ruolo significativo». La serie è in continuità con

7 i polittici *Unnation*, ma lo specchio è un elemento completamente nuovo nell'opera dell'artista. Il fatto che Grubanov eviti metodologicamente la rappresentazione è chiaramente in tensione con l'inclusione dello specchio, che crea una duplicazione virtuale prospettica dello spazio dello spettatore. E rappresenta un'ulteriore rottura con la pittura come il medium modernista per eccellenza, in particolare la pittura astratta, in quanto altro passo nel legare il quadro a una espansione del contesto. Come è stato scritto a proposito di *United Dead Nations*, è un modo di creare un «piano di immanenza» in cui il qui e ora e la vitalità legata alla prassi artistica intersecano passato e morte, contrapponendosi alla «trascendenza» del valore estetico e all'autonomia dell'opera d'arte modernista. Pertanto, Grubanov introduce la storia e il tempo - un tempo ricorsivo che risale alle nazioni estinte per farle risuonare nel presente, purtroppo oggi con un nuovo tragico senso - non solo, come direbbe Greimas, attraverso la pratica, ma attraverso il suo stesso uso ed espansione del medium, che riposiziona la pittura in un contesto storico e politico, sia letteralmente sia performativamente.

1 Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8, 30-44 (1979), tr.it, Elio Grazioli, «La scultura nel campo allargato» in R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (Milano: postmedia books).

2 Hal Foster, «Diagram as Closure» in Spyros Papaetros and Julian Rose (eds.), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture* (Cambridge MA, London: The MIT Press, 2014), p. 87.

3 A. J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

4 H. Foster, «Diagram as Closure», cit., p. 88.

5 Ivan Grubanov, «Smokescreens», 2012. [Available at: <https://grubanov.wordpress.com/smokescreens/>]

6 Donald Judd, «Specific Objects», 1965, in *Complete Writings 1959-1975* (Halifax. The Press of the Nova Scotia Art and Design, 1975), p. 181.

7 Ivan Grubanov, conversazione privata con l'artista, 26 Aprile 2022.