



Ramin Haerizadeh

LAL

Rokni Haerizadeh

LUVI

Hesam Rahmanian

LUM

un progetto di OGR Torino
a cura di Samuele Piazza

ALLUVIUM

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh,
Hesam Rahmanian



Un progetto di **OGR Torino**

A cura di **Samuele Piazza**

Con il sostegno di **Fondazione CRT**

Con il contributo di **Galerie In Situ-fabienne leclerc, Grand Paris**

23 aprile — 27 novembre 2022

Complesso dell'Ospedaletto, Venezia

ALLUVIUM è un corpus di opere a cui gli artisti Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh e Hesam Rahmanian hanno lavorato negli ultimi due anni. Nello spazio del Complesso dell'Ospedaletto, i visitatori sono invitati a farsi strada nel paesaggio creato dalle strutture, attraversando un happening di molecole e negoziando la propria presenza all'interno della composizione di opere.

Pittura e collage su piatti di argilla, tenuti in delicato equilibrio da una serie di barre di metallo sospese, creano strutture molecolari. Ogni pezzo è incentrato su una serie di immagini, accuratamente selezionate dagli artisti che nel loro processo creativo attingono a quel flusso infinito di informazioni da cui siamo circondati. Il titolo della mostra, e delle opere stesse, si riferisce all'argilla sciolta, al limo o alla ghiaia depositati dall'acqua corrente e può essere interpretato in modi differenti. *ALLUVIUM* richiama infatti la materialità dei dipinti e il loro supporto fisico fatto di terra. Ma *ALLUVIUM* può anche essere letto metaforicamente come il residuo di un flusso più astratto: i resti generativi lasciati dal flusso delle notizie, e della storia. I depositi di questo fiume sono scandagliati dagli artisti, alcuni presi e raccolti per dar loro nuova vita, in un atto di resistenza culturale e di creazione di una vera e propria contro-narrativa. Il titolo sembra evidenziare la natura stratigrafica che caratterizza i depositi alluvionali, in quanto creano nuovo materiale fertile da diverse fonti.

Le immagini originali delle notizie provengono principalmente da agenzie locali e sono unite con quelle tratte da media occidentali. Gli artisti selezionano i materiali in base alla complessità della loro lettura, scegliendo quelle immagini in grado di offrire una molteplicità di punti di vista. Man mano che gli artisti lavorano, le immagini iniziali vengono sovrapposte, replicate, modificate secondo nuove simmetrie o rese astratte dall'inserimento di superfici piatte. Ecco, quindi, lo sviluppo di una nuova narrazione visiva, in cui le immagini iniziali non sono più facilmente riconoscibili, ma possono innescare una memoria collettiva di un evento conosciuto.

La produzione delle immagini emerge da un processo dialettico: interrogativo e disaccordo, coesistenza e interferenza. Le immagini sono concepite dagli artisti come terreni di gioco e siti di negoziazione su cui possono intervenire aggiungendo nuovi livelli, sia materiali che concettuali. Le immagini appena prodotte hanno un aspetto grezzo, non finito, appaiono come in un flusso, aprendo uno spazio vuoto che invita il pubblico a partecipare alla negoziazione: il buco aperto in immagini nate per il consumo agisce come resistenza verso nozioni acritiche e preconcepite, e invita gli spettatori a riempire il vuoto e a confrontarsi con lo svolgimento di una narrazione incompleta, complessa e talvolta incoerente.

Le strutture molecolari agiscono come testimoni storici, registrando e re-immaginando i nostri tempi, aggiungendo una nuova dimensione alla caotica e instabile condizione attuale. Come in un diario che tiene traccia dello scorrere del tempo nel suo stesso svolgersi, le immagini delle notizie si intrecciano con frammenti di poesie o citazioni, oltre a confrontarsi con immagini tratte dalla vita quotidiana. Nessuna interpretazione finale o soluzione univoca è offerta allo spettatore: le immagini rimangono un luogo conteso, e quindi un campo aperto per testare idee.

I dinosauri che popolano alcuni piatti, mentre si muovono attraverso città in rovina, sono un richiamo alla frequenza del male e alle tendenze regressive in una visione non lineare del tempo e del progresso, che vede il risorgere della violenza e della repressione, ma sottolineano

anche come persone diverse identifichino situazioni differenti come mostruosità. Le riprese dei bombardamenti in Israele o in Palestina, registrate dai telegiornali appartenenti a entrambe le fazioni e messe l'una accanto all'altra, sono solo un esempio di come le opere sfidino letture univoche, registrando i tempi caotici e instabili che stiamo vivendo, complicando la visione semplificata che solitamente ci viene offerta dai telegiornali.

La struttura sospesa dei piatti segue e si basa su un processo di collaborazione: la disposizione spaziale dei piatti è eseguita dagli artisti con l'aiuto del loro collaboratore Mohammed Rahis Mollah, un fabbro di Dubai che, sulla base della coreografia condivisa con gli artisti stessi, interpreta e ricrea i gesti impiegando la sua conoscenza delle proprietà fisiche del metallo per realizzare le strutture che sostengono i piatti. Le strutture sono una traduzione e, allo stesso tempo, una possibile partitura per i movimenti concepiti dagli artisti. Ogni struttura ha una coerenza propria, ma entra in relazione con le altre opere, funzionando come vera e propria partitura per nuove performance e, di conseguenza, come punto di partenza per lo sviluppo di nuove gestualità.

Di importanza fondamentale nello sviluppo della danza per le molecole è stata la ricerca del Judson Dance Theatre e lo studio da loro condotto sui gesti prosaici, il superamento della narrazione e dell'espressione, e la rinuncia al virtuosismo in favore di una ricerca collettiva che privilegia l'improvvisazione e sottolinea la natura processuale della danza rispetto alla sua esecuzione. Fonte primaria di ispirazione è stata la costante ricerca sul corpo condotta dalla danzatrice e coreografa Deborah Hay, la cui pratica si basa sul disimparare per esplorare nuovi modi di incarnare il movimento attraverso la mimica.

Le molecole concepite a dimensione di persona invitano il pubblico a confrontarsi con le composizioni sospese. Gli spettatori entrano fisicamente nella coreografia, completandola con il loro girovagare. Le opere tengono traccia di un vocabolario di movimenti e gesti distillati dagli artisti, in relazione ai materiali sui piatti. Come per le immagini, la produzione della serie di gesti è un processo basato sulla negoziazione tra materiali diversi che trovano nuovi modi di coesistere e coevolvere. Alla base dei movimenti che gli artisti concepiscono c'è una gamma molto varia di fonti: dalla gestualità deambulatoria quotidiana alla danza contemporanea, dallo Zar, una danza estatica e rituale originaria dell'Etiopia eseguita per guarire le anime dei partecipanti attraverso movimenti ripetuti, all'assembramento processionale di massa, dove movimenti e marce mescolano riti tradizionali e nuovi, lutti e celebrazioni, come nelle processioni di Ashura. I detriti degli edifici che crollano in alcune immagini si riflettono nel fragile equilibrio di alcune barre, creando nuove geometrie e sporgenze instabili, mentre le immagini che raffigurano la crisi afgana sono composte da forme che ricordano le disposizioni stilizzate delle lance durante le celebrazioni di massa della regione, dedicate al lutto collettivo.

L'interesse per il movimento come aspetto privilegiato dei rituali e dei raduni collettivi è centrale nell'uso della danza come forza organizzativa, affinché le immagini sui piatti prendano forma e germoglino nello spazio. La danza è utilizzata per la sua capacità di aiutare a far fronte all'ansia, o di dare forma a diverse esperienze, dalla gioia al senso di appartenenza e di possesso, fino alla scoperta di sé. Le strutture danzanti delle molecole si basano sulla capacità della danza di tenere traccia e trasmettere memorie e concetti, così come sulla convinzione della possibilità dei linguaggi danzanti di permettere una comprensione interpretativa basata sulla coevoluzione.