

## NO IDEAS BUT IN THINGS

### Three Thoughts Occasioned by Thea Djordjadze's Work

Dieter Roelstraete

Thea Djordjadze è emersa negli ultimi anni come esponente di punta della pratica scultorea europea. La questione della forma è l'ossessione ricorrente nella sua opera, talvolta come parodia delle strutture essenziali dell'arredamento o del design, talaltra come penetrazione nei territori impervi dell'anti-forma e dell'informe batailliano. In quest'introduzione al lavoro di Djordjadze, Dieter Roelstraete, che proprio sul problema formale e "cosale" ha edificato la sua prossima mostra, "The Thing", colloca il lavoro dell'artista georgiana all'interno di un pensiero filosofico di recente sviluppo, caratterizzato dal ritorno "verso" e "del" reale, nella forma dell'artigianato, dell'obsoleto e del pre-tecnologico. In quanto "fabbricante di cose", Djordjadze rilegge dunque la storia della Modernità attraverso una visione panottica, portata ad assumere il punto di vista dell'altro, eccessivo, osceno o sotterraneo.



Thea Djordjadze, *Olive Tree (Sessel mit Stiefeln)*, 2008 - courtesy: Sprüth Magers, Berlin / London



Thea Djordjadze, *Dreier und Dumb Universe (Regal)*, (detail), 2008 - courtesy: Sprüth Magers, Berlin / London, Micky Schubert, Berlin

#### 1.

Forse dovrei ammettere subito, per amore di onestà (virtù di rado considerata vincente dalla razza di curatori-scrittori a cui appartengo) che, al momento, sto preparando una mostra collettiva destinata a ospitare il lavoro dell'artista Thea Djordjadze, nata in Georgia e residente a Colonia (classe 1971). La mostra, che sarà inaugurata a marzo 2009, s'intitolerà "The Thing", "La Cosa", e includerà quasi esclusivamente *sculture* – forme e strutture tridimensionali, in gran parte oggetti materiali e lavorati a mano. La sua genealogia concettuale si può rintracciare in un saggio che ho scritto per il catalogo della Biennale di Berlino dello scorso anno, intitolato *Art as Object Attachment: Thoughts of Thingness*. (Da notare che il titolo della biennale – alla quale ha partecipato anche Thea Djordjadze – era "When Things Cast No Shadow"; ho passato un'interessante nottata a discuterne i molteplici significati con i curatori, Elena Filipovic e Adam Szymczyk). In quel saggio, e nelle molte conferenze da esso nate, riflettevo sulle basi e le motivazioni culturali profonde che, negli ultimi anni, hanno determinato l'emergere di un campo di indagine filosofica chiamato "Thing Theory", e individuavo, come uno dei fattori socio-psicologici caratterizzanti del fenomeno, una certa nostalgia ludistica (e dunque giocoforza critica) verso un'epoca pre-tecnologica in cui l'esperienza del mondo materiale – ovvero il mondo delle cose, della cosalità – era più immediata. L'imponente ritorno d'interesse riscontrabile nell'ultima generazione di artisti – di cui Djordjadze fa parte – per la scultura astratta ("forma", formalismo, modernismo), l'artigianato, la figurazione, il lavoro manuale, la produzione di oggetti artistici volutamente obsoleti, e che portano impresse le tracce del loro combattuto

processo di creazione, segna un ritorno *del* e *verso* il reale, dopo un lungo periodo in cui tutta l'arte nuova e intelligente era considerata o immateriale *tout court* ("estetica relazionale") o comunque coinvolta in un processo di smaterializzazione (cinema, fotografia, video). La noia digitale, le mille delusioni e disillusioni dell'economia informatica, e il clamoroso fallimento di qualsiasi speranza che la realtà virtuale potesse cancellare il ricordo (se non addirittura il desiderio) della realtà: questi sono i fattori che hanno cospirato a risvegliare il nostro desiderio, eterno e indistruttibile (come appare oggi), di immergerci nel mondo delle cose materiali. Ancora una volta, gli artisti, che per loro natura (a questo almeno devono la loro storia grandiosa) tendono a esplorare i margini e i risvolti della cultura contemporanea in cui si fondono passato, presente e futuro, hanno assunto la guida di questo processo di ricostruzione: Thea Djordjadze si può annoverare tra questi fabbricanti di cose.

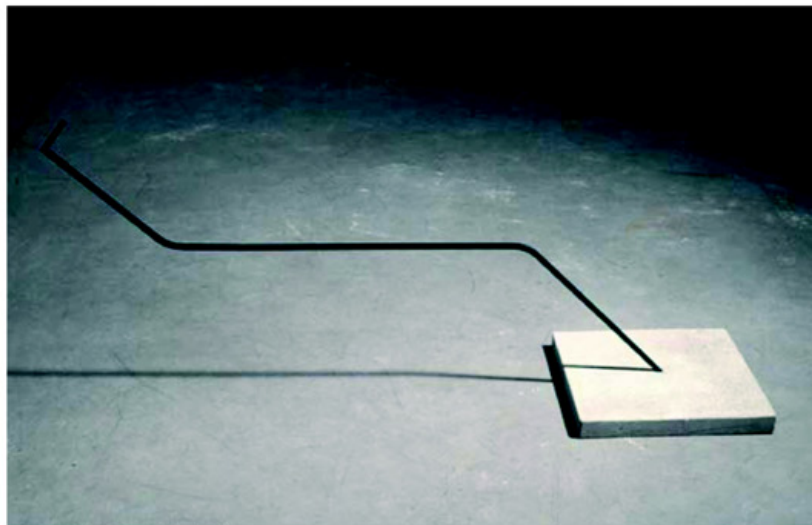
#### 2.

Nel corso di una mia conversazione con l'artista, nel suo studio di Colonia, (forse lei non se la ricorderà, io stesso faccio un po' fatica: difficile considerarla una visita in studio professionale, visto che risentivo ancora della sbronza a base di Kölsch della sera prima), Djordjadze aveva identificato la questione della *forma* come una delle ossessioni ricorrenti nella sua pratica artistica. Questa sua affermazione mi restò impressa per una serie di ragioni, non ultima il fatto che continuo a non sapere o non capire cosa significhi "forma" (non è forse tutto "forma"?), o da cosa si potrebbe distinguere (certo non dal "contenuto") per tentarne una definizione. Capisco e conosco, invece, il

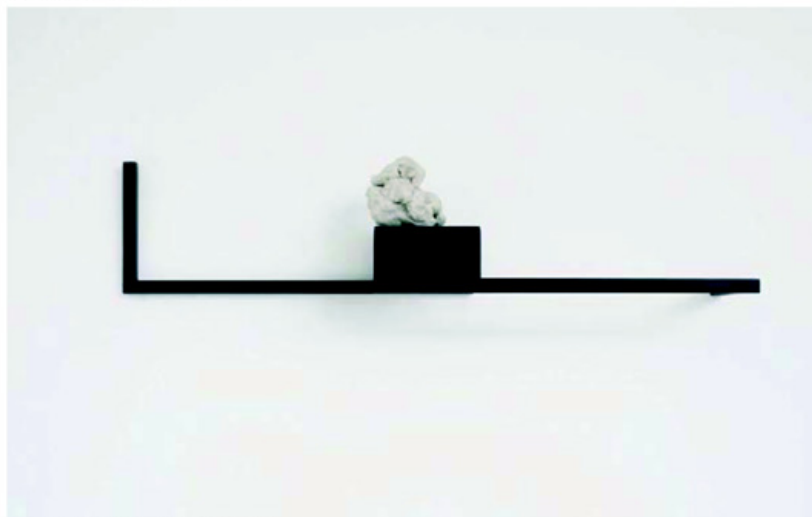
*formalismo*, che a mio modo di vedere è proprio ciò che viene confuso con la forma in molta scultura contemporanea – quella spigolosa, feticista e patinata : “aderenza scrupolosa o esagerata alla forma esteriore a spese della realtà interiore o del contenuto” (arredamento?), “modalità produttiva stilizzata” (design?) oppure “eccessiva concentrazione sulla tecnica artistica a spese dei valori sociali, ecc.” – tutte definizioni tratte dal Collins English Dictionary. Mi arrischierei a dire che Thea Djordjadze non fa niente del genere – anche se alcuni dei suoi pezzi sono un'evidente e lampante parodia delle forme essenziali dell'arredamento o del design, come il lavoro che porta l'azzeccato titolo (dal punto di vista delle Thing Theory, si intende) *Deaf and Dumb Universe*, al quale ritornerò fra non molto. Tavole grezze, arcaiche, mensole traballanti con forme di gesso plasmate alla meno peggio, sedie rudimentali, un tappeto: questi echi, fievoli e corrotti, di un austero interno modernista sembrano lontani anni luce dal “Finish Fetish” che permea tanto formalismo neo-retro. Piuttosto, le programmatiche esplorazioni dell'anti-forma compiute da Djordjadze – e un motivo ricorrente in gran parte del suo lavoro è l'atto e insieme l'arte di trovare un equilibrio, come simbolo di questa linea di ricerca – evocano il ricordo della nemesi del Modernismo: la nozione di informe conia da Bataille. Così, infatti, parla lo spirito notturno di Bataille, citato nell'epigrafe al volume di Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*: “Informe non è solo un aggettivo che denota una certa cosa, ma un termine che serve a declassare le cose nel mondo, il quale solitamente esige che tutto abbia una forma. L'informe non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto, come un ragno o un verme di terra. In effetti, per accontentare gli accademici, l'universo dovrebbe avere una forma. L'intera filosofia non ha altro scopo: fare indossare all'universo una veste artificiale, una redingote matematica. Viceversa, affermare che l'universo non assomigli a niente e sia del tutto informe equivale a classificarlo come qualcosa di spregevole, come un ragno o uno sputo”.

3. Cerchiamo di tirare le somme con una terza e ultima riflessione. Nel corso della scorsa Biennale di Berlino, il lavoro di Djordjadze esposto alla Neue Nationalgalerie, il già menzionato *Deaf and Dumb Universe*, era installato vicino a un brillante gruppo di lavori scultorei di Goshka Macuga, artista polacca di base a Londra; i loro titoli, *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit, Haus der Frau 1* e *Haus der Frau 2*, erano allusioni evanescenti ed ellittiche alla vita e alle opere della designer tedesca Lilly Reich, la compagna professionale e personale di una vita dell'assai più famoso (come al solito) Ludwig Mies van der Rohe, nel cui magistrale, epocale edificio erano assemblati i lavori stessi. La pratica di Macuga è nota per il suo taglio archivistico e i suoi spunti pseudo-curatoriali, e spesso l'oggetto della sua indagine archeologica sono gli “altri” dimenticati e trascurati del Modernismo: altre storie, altre cause, altri interessi, altri artisti – spesso e volentieri *artiste*, come Lilly Reich.

Questa acuta consapevolezza storica – esempio della più diffusa inclinazione archivistica e storiografica di tanta arte contemporanea – non è una caratteristica isolata del lavoro di Macuga, o di Thea Djordjadze, che in perfetta sintonia con lei tende a rileggere la storia della Modernità e del Modernismo dal punto di vista dell'altro eccessivo, osceno o sotterraneo (“eloquente titolo di una sua mostra del 2008 al Kurhaus Kleeve era “Archäologie/Politik”). Comunque, “vedere” lo spettro di Lilly Reich che infesta lo spazio severo e desolato del capolavoro modernista del suo compagno, mi ha fatto pensare a un'altra Lily, estemporaneamente resuscitata da una installazione realizzata da Djordjadze per lo stand di Sprüth/Magars ad Art Cologne nel 2005 – la leggermente più nota Lily Brik, moglie del critico e scrittore d'avanguardia Osip Brik, passione della tragicomica esistenza di Vladimir Majakovski (un fatto secondario ma poco noto sul versatile bardo della rivoluzione sovietica: Majakovski nacque in una cittadina della Georgia occidentale, Baghdati – chiamata semplicemente “Majakovski” in epoca sovietica), e musa a trecentosessanta gradi dell'avanguardia russa. L'opera di Djordjadze è profusa di simili riferimenti letterari: i titoli delle mostre sono tratti da frammenti di una poesia di Rimbaud, i titoli dei lavori alludono a personaggi come Marcel Proust (*Caisse de résonance*), F. Scott Fitzgerald (*Der Knacks*) e George Orwell (*All Men Are Equal But Some Men Are More Equal Than Others*, 2008), un primo piano in bianco e nero di Joseph Brodsky spunta da una coppia di tappeti orientali che coprono lo spazio espositivo, una foto della grande poetessa russa Anna Achmatova a letto (“dall'archivio di Thea Djordjadze”, ci assicura



Thea Djordjadze, *Liege*, 2007 - courtesy: Sprüth Magers, Berlin / London



Thea Djordjadze, *Other Title (Gervat schwarz klein)*, 2008, Private Collection Cologne

la didascalia del catalogo) adorna le pagine di una sua recente monografia – e una cosa mi viene da pensare: è consolante scoprire che qualcuno legge ancora i poeti russi. Una famosa foto del 1928 di Lily Brik intenta a esaminare un rotolo di pellicola si adatta perfettamente alla fantasia, depositata da un certo immaginario culturale nelle nostre menti dedite all'oblio, della tipica amazzone sovietica – strizzando gli occhi, cerco di sovrapporre i contorni della silhouette corvina di Djordjadze. Ma l'artista assomiglia anche vagamente alla scoraggiata, dolente Achmatova dell'immagine a cui accennavo sopra – una corrispondenza che torna evidente (Dio benedica la *serendipity*) in una performance di Djordjadze al Vilma Gold di Londra nel 2000: una foto mostra l'artista a letto con un vestito bianco che ricorda un abito da sposa, mentre regge un cartello sul quale confessa di “non avere forza per Londra”, e gli anelli scuri attorno ai suoi occhi sembrano suggerire che la situazione non ha nulla di allegro. Sembrerebbe un assaggio di “informe” pre-raffaelita, in un mondo dell'arte competitivo e spietato, fin troppo ansioso di insistere sul rispetto delle convenienze e il mantenimento di una forma smagliante. Una immensa tristezza pervade questa fotografia – rimpianto e insieme sgomento per la precarietà del tutto, resa in modo altrettanto penetrante dai barcollanti still-life scultorei dell'artista, e simile alla malinconia abissale di un qualsiasi verso della Achmatova. La quale, nel 1924, a proposito della Musa, scrisse: “Quando la notte attendo il suo arrivo / la vita sembra sia appesa a un filo”.

Thea Djordjadze has emerged in recent years as an outstanding exponent of European contemporary sculptural practice. The recurring obsession in her work is the question of form, which at times becomes a parody of the essential structures of furniture or design, and in other cases ventures into the daunting territories of anti-form, or the non-form of Bataille. In this introduction to the work of Djordjadze, Dieter Roelstraete, who has constructed the upcoming exhibition “The Thing” precisely around the problem of form and of “thing-ness”, inserts the work of the Georgian artist in a recently developed line of philosophical thought marked by a return toward and of the real, in the form of crafts, the obsolete, the pre-technological. As a “fabricator of things”, Djordjadze reinterprets the history of Modernism and Modernity through a panoptical vision,



## ready to assume the excessive, obscene or subterranean viewpoint of the "other".

1.

I should probably admit, at the outset and in all earnestness (a virtue often considered none too binding by writing curator types such as myself), that I am in the midst of preparing a group exhibition which will feature the work of Georgian-born, Cologne-based Thea Djordjadze (1971). This show, scheduled to open in March 2009, will be titled "The Thing", and consist overwhelmingly, almost exclusively, of *sculpture* – of three-dimensional shapes and forms, of mostly hand-made, material facts. The project's conceptual prehistory is mapped out rather extensively in an essay I wrote for the catalogue of last year's Berlin Biennial, titled "Art as Object Attachment: Thoughts of Thingness". (The biennial itself – in which Thea Djordjadze also took part – was called "When Things Cast No Shadow", and I spent an entertaining night discussing its many meanings with the curators, Elena Filipovic and Adam Szymczyk.) In this essay, and the many lectures it has since spawned, I speculated on the cultural rationales and reasons underlying and determining the emergence, in recent years, of a field of philosophical inquiry named "thing theory", and identified a certain Luddite (hence inevitably *critical*) nostalgia for a pre-technological era of more immediate experiences of the material world – the world, that is, of *things*, of thinginess – as one of the phenomenon's defining psycho-social features. The remarkable revival of interest, among a younger generation of artists – to which Djordjadze belongs – in abstract sculpture ("form", formalism, modernism), craft, figuration, manual labour and the production of frankly old-fashioned art objects, complete with traces of the laborious process of their creation, signals a return both of and to the real after a long period in which all good, smart art was understood to be either immaterial, period ("relational aesthetics"), or simply in the process of dematerializing (film, photography, video). Digital fatigue, the many delusions and disillusion of the information economy and the ignominious failure of, say, all dreams of virtual reality to erase memories of (let alone longing for) the real thing, have all conspired to reawaken our desire, both timeless and indestructible (it now seems), to engage with the world of material things. Artists, naturally inclined (this, at least, they owe their awesome history) to explore the margins and fringes of contemporary culture where past, present and future mingle, have once again taken the lead in this reconstructive process: Thea Djordjadze is precisely such a maker of things.

2.

In a conversation I once had with the artist in her studio in Cologne (she may not remember this herself, and I hardly do: it didn't exactly qualify as a proper studio visit – I was hung-over, drenched in remnants of the previous night's Kölsch), Djordjadze singled out the issue of *form* as one of the overarching concerns of her artistic practice. This statement stuck in my mind for a variety of reasons, one being that I actually don't know or understand what "form" means (isn't everything "form"?), and what we could distinguish it from (surely not "content"?), to attempt a definition. I do know, and understand, *formalism* though, which is precisely what I think a lot of contemporary sculpture – of the angular, fetishistic, glossy kind – confuses form with: "scrupulous or excessive adherence to outward form at the expense of inner reality or content" (furniture?), "a stylized mode of production" (design?) or "excessive concern with artistic technique at the expense of social values, etc." – all definitions taken from Collins English Dictionary. That, I would venture, is not what Thea Djordjadze does – though some of her works clearly and obviously mimic the basic forms of both furniture and design, such as the aptly titled (from the point of view of thing theory, that is) *Deaf and Dumb Universe*, to which I will be returning in a minute. Crude, archaic tables, wobbly shelving units cluttered with roughly kneaded plaster shapes, rudimentary chairs, a carpet: these faint, corrupted echoes of an austere, modernist domesticity seem a far cry from the "finish fetish" that is a pervasive characteristic of so much neo-retro-formalism. If anything, Djordjadze's deliberate explorations of *anti-form* – and both the act and art of balancing as a symbol of such deliberations is a recurrent motif in much of her work – invokes memories of Modernism's original nemesis instead: the Bataillon notion of *l'informe*, of formlessness. And thus spoke Bataillon's very own night spirit, quoted in the prefatory motto to Yve-Alain Bois' & Rosalind Krauss' *Formless: A User's Guide*: "Formless

is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no right in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or spit."

3.

Towards a conclusion, then, with a final, third thought. During last year's Berlin Biennial, Djordjadze's work in the Neue Nationalgalerie, the aforementioned *Deaf and Dumb Universe*, was installed in close proximity to a gleaming ensemble of sculptural works by London-based Polish artist Goshka Macuga; their titles, *Deutsches Volk – deutsche Arbeit*, *Haus der Frau 1* and *Haus der Frau 2*, posed as elusive, elliptical allusions to the life, times and work of German designer Lilly Reich, the life-long professional and personal-life partner of the (naturally) much more famous Ludwig Mies van der Rohe, in whose magisterial, iconic building all of this had been assembled. Macuga's work is well-known for its archival slant and quasi-curatorial impulses, the object of its archeological scrutiny often being Modernism's forgotten and overlooked others: other histories, other causes and concerns, other artists – more often than not *women* artists, precisely like Lilly Reich.

Such keen historical awareness – exemplary of the broader archival, historiographic turn in much contemporary art – is hardly a unique feature in Macuga's work, or in that of Thea Djordjadze, which is equally finely attuned to re-reading the history of both Modernity and Modernism from the point of view of its excessive, obscene or subterranean other (an exhibition at Kurhaus Kleve in 2008 was tellingly titled *Archäologie/Politik*). But "seeing" the spectre of Lilly Reich haunt the desolate, forbidding expanse of her partner's high-modernist masterpiece, did remind me of another Lily, briefly reanimated in an installation made by Djordjadze for Sprüth/Magers' booth at Art Cologne in 2005 – the slightly more famous Lily Brik, wife of avant-garde writer and critic Osip Brik, love of Vladimir Majakovski's tragicomic life (a little-known factoid about the protean bard of the Soviet revolution: Majakovski was actually born in a small town in western Georgia, Baghdati – simply known as "Majakovski" during Soviet times), and all-round muse of the Russian avant-garde. Literary references of this kind are sprinkled rather generously throughout Djordjadze's oeuvre: exhibition titles are named after snippets from a Rimbaud poem, titles of works reference the likes of Marcel Proust ("Caisse de résonance"), F. Scott Fitzgerald ("Der Knacks") and George Orwell ("All Men Are Equal But Some Men Are More Equal Than Others", 2008), a black-and-white close-up portrait of Joseph Brodsky looks out across a pair of oriental rugs covering an exhibition space, a photograph of the great Russian poetess Anna Achmatova lying in bed ("from Thea Djordjadze's archive", the catalogue caption is happy to assure us) graces the pages of a recent monograph – all of which makes me think: it is most comforting to find that there are still readers of Russian poetry around.

A famous photograph, made in 1928, of Lily Brik looking at a reel of film neatly conforms to the fantasy, lodged by a certain cultural imagination in our amnesiac minds, of the quintessential Soviet Amazon – squinting, I try to glean the contours of Djordjadze's own dark-haired silhouette from it. Alternately, she also looks a little bit like the despondent, rueful Achmatova in the aforementioned picture – a correspondence further acted out (thank God for serendipity) in a performance by Djordjadze at Vilma Gold in London in the year 2000, a photograph of which shows the artist lying in bed in a bride-like white gown holding aloft a picket sign acknowledging that she has "no strength for London", the charcoal rings around her eyes seeming to suggest that this admission was no happy occasion. A little bit of Pre-Raphaelite formlessness, it looks like, in a dog-eat-dog, rat-race art world all too happy to insist, incessantly, on upholding decorum, on staying in shape and good form. A great sadness pervades this picture – both regret and awe at the precariousness of it all, rendered so poignantly in the artist's tottering sculptural still-lives, much like the bottomless melancholy of every one of Akhmatova's many lines. About the Muse she says, in 1924: "When at night I wait for her to come / Life, it seems, hangs by a single strand."