
NINNANANNA

Luciana Tămaş



2021 Young European Artist Trieste Contemporanea Award

The Trieste Contemporanea Committee assigns the Young European Artist Trieste Contemporanea Award to a young Central Eastern European artist with the aim of promoting his or her work on the international art scene. The Award gives the winner the possibility of conceiving an exhibition project for Studio Tommaseo in Trieste and an exhibition catalogue is published. From 2013 the Award has become biennial.

The Awards:

- 2021 Luciana Tămaş (RO/D)
- 2019 Teresa Mayr (D)
- 2017 Selma Selman (BIH)
- 2015 Dominik Ritszel (PL)
- 2013 ex aequo Johanna Binder (A)
Abel, Carlo and Max Korinsky (D)
- 2012 Kristina Buch (D)
- 2011 HR-Stemenov (BG)
- 2010 Dušica Dražić (SRB)
- 2009 Driant Zeneli (AL)
- 2008 Alberto Tadiello (I)
- 2007 Nikola Uzunovski (NMK)
- 2006 Ivan Moudov (BG)
- 2005 Nika Radić (HR)
- 2004 unassigned
- 2003 Nicolae Comănescu (RO)
- 2002 Paweł Althamer (PL)
- 2001 Gaetano Mainenti (I)
- 2000 Mojca Osojnik (SLO)
- 1999 Gia Edzgeradze (GE)

NINNANANNA

Luciana Tămaş

PP 6-7, 8-9

Luciana Tãmaş, *Ninnananna*, full views of the installation at Studio Tommaseo

<i>POTENTIAL WEAPONS AND IMPERTINENT QUESTIONS</i> DANIELE CAPRA	10
---	----

WORKS IN THE EXHIBITION	14
-------------------------	----

<i>INTERVIEW</i> LUCIANA TĂMAȘ IN CONVERSATION WITH DANIELE CAPRA AND GIULIANA CARBI JESURUN	24
--	----

<i>Luciana Tămaș</i>	40
----------------------	----

<i>ITALIAN TEXTS</i>	42
----------------------	----









POTENTIAL WEAPONS AND IMPERTINENT QUESTIONS

DANIELE CAPRA

1. In the process of growth, play enables children to emotionally explore conflict while simultaneously learning to recognise and channel their physical, psychological, and verbal aggression. Games such as simulated fights, warfare, and the use of both realistic and imaginary weapons allow children to delve into uncharted realms of their emotions, expressing their actions symbolically. Gregory Bateson notes: "In ordinary parlance, 'play' is not the name of an act or action; it is the name of a frame for action."¹ In this context, "play could only occur if the participant organisms were capable of some degree of meta-communication, i.e., of exchanging signals which would carry the message 'this is play'."²

2. Indeed, the game serves as a self-cognitive means of experiencing feelings, emotions, and uncertainties before they manifest in life, with all their disruptive complexities. The implicit meta-communicative assumption, on the other hand, acts as a guarantor by creating a context that isolates the moment of play, keeping it somewhat detached from reality. Hence, the game can be perceived as a fictional state, a sort of *mise-en-scène* with internal rules established through explicit agreement among the involved parties.

However, there is no audience or representation other than those participating in it; the agents themselves are the sole recipients of the action, which must be interpreted differently from ordinary customs.

3. It is reasonable to consider that the play framework elucidated by Bateson is equally applicable to contemporary works of art, which, by their very nature, transcend the norms and purposes to which other human creations or artifacts are bound. Objects typically serve diverse needs over time, functioning as tools, instruments, and items for practical, ritualistic, decorative, communicative, recreational, and symbolic purposes (even though, in the last fifty years, objects have frequently proliferated uncontrollably due to consumerism)³. A lot of object-based works, serving as both physical objects and artworks, are distinguished by their programmatically different purpose: the interrogative function. They are designed to pose one or more questions concerning the physical, temporal, or anthropological context in which they are placed, and to observers who encounter them. In this scenario, the interpretive framework of art allows us to view the works through different lenses compared to everyday phenomena, often intentionally embodying an ambiguity where various interpretative registers overlap.

4. This state of interpretive ambiguity also characterizes the works of Luciana Tămaș featured in the exhibition *Ninnananna*. The exhibition gathers approximately ten of the artist's recent sculptures, which explore the delicate boundary between everyday domestic objects and instruments of competition or warfare. These ambivalent and questioning objects evoke contrasting sensations in the observer due to their seemingly inappropriate functions and unique construction. Created using recycled materials and DIY methods, the works humorously expose the latent aggressive aspect of everyday objects and banal forms prevalent in our daily lives. Silicone tubes, metal clothespins, luggage trolleys, wood scraps, and fishing rods are amalgamated and rendered ineffective (and playful) instruments

of war. Consequently, harmless missiles, wooden machine guns, and faux drones completely incapable of flight, constructed from scrap metal, come to life.

5. Tămaş's practice is characterised by the use of DIY and waste materials in assembly and installation, endowing them with a purely symbolic value. Transitioning from the imagery of technological warfare and space exploration, the artist fashions sculptures that, often improvised in form, serve no real purpose. Tămaş presents homemade and harmless imitations of such devices, which lack the exploratory and playful psychological purposes we often associate with toy weapons. These defunctionalised objects, fabricated by the artist, embody real parodies of instruments of conflict in the eyes of the viewer, evoking amusement through their material typology, imprecise assembly, and playful tendency to repurpose previously destined elements. Tămaş deconstructs the imagery of domestic objects, unveiling their ambiguities and darker facets, reimagining an anthropological and anti-militarist variation of Martha Rosler's *Semiotics of the Kitchen*. However, in this instance, the artist takes a backseat, allowing the observer to mentally envision the possible actions the improbable objects could undertake.

6. Tămaş's works repeatedly incorporate parts of varying origins, each with their unique, discernible forms. This assembly method encourages viewers not to perceive the work itself in its entirety and material singularity, but rather to discern the individual constituent elements chosen by the artist, thereby fragmenting their thoughts. Observers are prompted to project themselves elsewhere, tracing the origins of the different components, their intended uses, and the manner in which they were combined. Consequently, the unity of the sculptural vision is juxtaposed with a rhythmic fragmentation of stimuli. Ultimately, the artist's works should be understood as hypertext-objects in a broad sense, facilitating the user's ability to swiftly conceptually traverse the different elements physically con-

nected by the artist. These works are thus devices that enable a multitude of connections.

7. Tāmaş's sculptures resemble domestic objects in every way, aided by the use of ordinary, low-cost materials that are often irreverently utilized, lacking the characteristics commonly associated with fine art practice. Her sculptural practice is devoid of a quest for grace or preciousness, instead mockingly diverting the gaze towards anthropological critique. These works do not represent or illustrate concepts but rather allude to the limitations of ordinary thought. They serve as revealing tools that caustically underscore the latent, often concealed, potential inherent in the objects and tools of conflict present in our lives and within the intimacy of our homes. In response to their pervasive psychological and tangible presence, Tāmaş poses unexpected and impertinent childish questions. As a result, the observer is positioned in a critical, lucid, and playful state, engaging with works that serve as metaphors for a relentless progress bent towards conflict and war, devoid of a truly humanistic technology.

8. It is challenging to envision a response to the questions posed by the artist, let alone a way out of this predicament. As the exhibition's title ironically implies, perhaps all that remains is the comforting lull of a tender *Lullaby*.

1 G. Bateson, *Mind and Nature*, New York: E.P. Dutton, 1979, p. 139.

2 G. Bateson, *Steps to an Ecology of the Mind*, Northvale: Jason Aronson, 1972, p. 139.

3 See J. Baudrillard, *The System of Objects*, London: Verso, 1996.



Untitled, 2022

metal, wood, plastic and cardboard

IT metallo, legno, plastica e cartone

Shevchenko Park, 2022

metal, wood, plastic and fabric (2 elements)

IT metallo, legno e tessuto (due elementi)





Beuys (Rifle), 2013,

metal, wood, cardboard, felt, cork and plastic

IT metallo, legno, cartone, feltro, sughero e plastica

The Drone of the Yellow Pages (II), 2019

metal, wood, cardboard and paper (installation)

IT metallo, legno, plastica, cartone e carta (installazione)





Ninnananna, 2022

metal, wood and plastic

IT metallo, legno e plastica

The Drone of the Yellow Pages, 2017

metal, wood, glass and paper

IT metallo, legno, vetro e carta







Shevchenko Park, 2022

metal, wood and fabric (2 elements)

IT metallo, legno e tessuto (due elementi)

Jonas Hellborg—Axis, 2013

acrylic on canvas

video: Jonas Hellborg playing at the bass guitar the song "Byssan Lull"

IT acrilico su tela

video: Jonas Hellborg suona al basso elettrico la canzone
"Byssan Lull"

PP 22-23

Detail of The Drone of the Yellow Pages (II), 2019, metal,
wood, cardboard and paper (installation)



Gelbe Seiten

schlütersche
 Ihr Gelbe Seiten Verlag
 Familie - Verkehr - Ehen
 www.bs-law.de
 Rechtsanwälte - FACHANWÄLTE
Dr. P. FENNIG & WABBEL
 PARTNER GbR
 ANWALTSKANZLEI
 Mittelweg 2 - 38106 Braunschweig
 Fax: 0531 388 14 10
 Parkplätze direkt am Kammer-Eingang
 0531 388 14 14
 info@bs-law.de
 2013 gültig bis Oktober 2014
 Salzgitter, Wolfsburg
 Kultur & Freizeit
 839

Das 10



schlütersche Ihr Gelbe Seiten Verlag
 Verlagsschleierstraße 4, D-38100 Braunschweig

Gelbe Seiten

Braunschweig, Salzgitter, Wolfsburg,

2013
 geht so weiter: 2014



Als Buch, im Web, als App

Magazin RECHNEN
 €1,85

Als Buch: über 34 Mio. Nutzer pro Jahr
 Im Web: über 10 Mio. Besucher pro Monat
 Als App: über 19 Mio. Downloads



Gelbe Seiten mit QR-Code
 Version 5.3

BürgerService
 pro

19

Das Telefonbuch

Braunschweig

INTERVIEW

LUCIANA TĂMAȘ IN CONVERSATION WITH DANIELE CAPRA AND GIULIANA CARBI JESURUN

GIULIANA CARBI JESURUN It is a pleasure to see your works exhibited in Italy, as a result of winning our Young European Artist Trieste Contemporanea Award. I am also happy that the Consul General of Romania in Trieste has opened and sponsored the exhibition. First of all, how do you feel about receiving our award?

LUCIANA TĂMAȘ I wasn't aware that the Consulate was involved in the event's organization, so I was all the more delighted when I found out! It was a joy to personally meet Mr. Cosmin Victor Lotreanu, in whom I was pleased to discover an outstanding human and intellectual.

I am deeply honored to have been chosen as the winner of the YEATCA, especially given that artists' submissions came from more than twenty Central and Eastern European countries. Receiving this award has emboldened me and given me a sense of hope during a difficult and sometimes unsettling period in the arts and in the world. At the same time, it has offered me a venue with which to grapple with the intricacies of, and interactions between, violence and the domestic—which has been a recurring theme of my work in recent years.

GCJ You are the second Romanian artist to win the prize. In 2003 Nicolae Comănescu won it.

LT Before moving from Romania, I used to be fairly well informed about the work of the Rostopasca Group, of which Comănescu was a member, but I did not follow his individual artistic development closely enough after the group disbanded. Still,

although we don't yet know each other personally, our works came together just recently, in a biennial that took place in Braşov.

GCJ Has the award had any impact on your life—and your country?

LT I have both Romanian and German citizenships now... I don't know much about the echo the award has had in Romania because I haven't had the time to travel there lately, but I have been congratulated by people close to me and by some of my peers in both my countries.

An award of this magnitude will naturally have an impact on *any* artist. The art world—this must be mentioned—tends to favor maturity. To truly have a “voice” here, one necessarily has to gain experience, to somehow escape that uncertain status of the beginner, the formlessness that comes with it. Your award celebrates that hiatus, exquisite for an artist, between youth and maturity. Yet an accolade such as this requires time to pay palpable dividends.

GCJ How do you feel about Europe, even in these difficult and changing times—and how do you identify yourself as a European (a European artist, if Europe has a recognizable background of tradition)?

LT Let me say this: I truly believe that it is a privilege to be a young European artist in the twenty-first century. It is humbling to reflect on the tradition to which I belong. Europe, however, is currently under siege, in so many ways; I can only hope that our decision-makers understand this and that they will have the wisdom not to cut funding for European culture—which is a “weapon” in its own right; perhaps the most powerful!

GCJ Which Romanian artists or cultural figures do you most appreciate or consider as your mentors, and why? But not only

Romanian, and not only figures—also books, etc.

LT I recall something that Pipilotti Rist said in an interview she gave in the early 2000s—that intellectuals who have acquired a predominantly verbal culture tend to distance themselves from those belonging to visual culture, and vice versa. In the years that passed since, there seems to have appeared a growing tendency to place all of those who revere culture as such—be it visual or verbal—into the box of “privileged elitists.” So, personalities, books, and even the idea of mentoring are seen, by many who belong to the younger generation, as something harmful.

I see these matters entirely differently. There have been many people who have added a “line” to the larger picture of my destiny—be it with words and deeds, with a kind gesture, or by gently nudging me onto the right path—and I am profoundly grateful to all of them. To name here only a few of those whom I admire and cherish would be to do an injustice to the others! So let me just say this: I know them, they know me, and I am trying, to the best of my abilities, to make them known.

GCJ What can you say about post-pandemic changes? The award and the creation of the exhibited works coincided with the pandemic; then came the war in Ukraine... How did you experience all this and how do you think it changed your work?

LT The context in which I received the award was not a simple one. To say that, for me, 2021 was a confusing year would be an understatement; among many things that were going on at the time, some of my events were cancelled, and I had to make up a few others under the conditions imposed by the pandemic (with limited guest lists, mandatory masks, and strict hygiene regulations). During the pandemic, everything I had been prepared for changed, all of a sudden, in ways no one could have anticipated. Then, the war in Ukraine started, and the world I had known collapsed even fur-

ther. Before the pandemic, I was one of the few artists, in my circle, who discussed the subject of war. I had argued that there is a kind of reactive characteristic in violence and war that makes people and communities “excommunicate” each other: the aggressor quickly becomes the victim, a spiral emerges, and things can escalate terribly. I had several conflicting discussions about this; unfortunately, I turned out to be right...

GCJ What part of Romania are you from? Did your roots here have any influence on your work as an artist (or even on your initial intention of becoming an artist)?

LT I have spoken on several occasions of Satu Mare—my hometown—as the cradle of a vibrant culture, a modestly-sized city that nevertheless can boast of several literary journals and two international poetry festivals. It’s located in a border area, just a few kilometers from Hungary, where a large part of the population is bilingual or even trilingual—many are brought up, in their families, with Romanian, Hungarian, and German.

Naturally, I owe much to my place of birth, which is an indelible part of me. My early memories and spiritual transformations are rooted there, as well as my artistic beginnings.

It was there that I had my first exhibitions and made the artworks that have entered private and public collections—including museums and the royal houses of Queen Elizabeth II of Great Britain, Emperor Akihito of Japan, Queen Sofia of Spain, Queen Rania of Jordan, and even the twin daughters of President George W. Bush!

I still remember a moment in my freshman year at university, when one of my art professors asked, not entirely in jest, what I was doing in an undergraduate class, with such an unusual trajectory behind me. I told him something that continues to be true, even after so many years: my hunger for knowledge and experience, my wish to immerse myself in various techniques and disciplines was unquenchable...

DANIELE CAPRA You told me that art has been a part of your life since childhood. It is a long-time friend, and I think now it is not just a job or a separate element of your life, but something that goes deeper into your being, as a human. How did you become an artist? And how, when did you become aware of it?

LT Very early! The “friendship” you speak of has a tangled, and at times rather improbable, history behind it. Between the ages of four and ten, I went through a first phase of growth and accumulation—in that period, I went to an art school, where my classmates were between 17 and 35 years old; I had several solo and group exhibitions; and was invited to high-profile TV shows. But, most importantly, it was then that I began to experiment with several artistic processes and vocabularies—all of which remained a constant in the phases that followed.

It seemed to me that this “friendship” with art was rooted in my nature. And I think that the first moment in which I felt, on a profound level, that I was, or was becoming, an artist was in 2000, when I visited the Musée d’Art Moderne de Paris. Those moments, I remember, sparked a kind of inner effervescence: it became clear to me, standing there in awe, that this medium is my home, that this is truly where I belong!

GCJ You currently live in Germany: how and why did you get there?

LT I spent the first twelve years of my academic life at a school in which nearly all subjects are taught in German; there are only a few such schools in Romania, and there is one in my hometown. In my last year there, the German counselor appointed at the school nominated me as the candidate for a DAAD scholarship. It was one of those scholarships you couldn’t just apply to—instead, you were under observation, so to say, for several years, and if you were believed to qualify, you were eventually proposed

for the next stage. In the decade in which the counselor worked at our school, she only nominated one other pupil besides me; I was the only one to get the scholarship.

Afterwards, there were two stages to the selection—a national one, held in Bucharest, and an international one, in Bonn. The number of nominations from all over the world was extremely high and finally had to be narrowed down to only a few—one to five—students from each country. When I sent my documents, I expected the scholarship—were I to ever receive it!—to last only one year; it was only much later that I discovered that they were going to finance my studies until the end—for five years! When, later, I attended my first DAAD symposium in Berlin, in September 2012, I learned that I was the first artist in the world who would be funded by this program, which was created especially for the so-called “Partner Schools” (German schools, like mine, from all over the world). After that, I had to submit annual reports on my performance—even though, since I was the first artist in the program, there was no clear protocol for evaluating the progress of art students.

Upon receiving the scholarship, I could have chosen any art academy in Germany. I chose Braunschweig because the Art University here is one of the largest in the country, with an excellent interdisciplinary profile. Here I found the optimal environment to pursue my academic and artistic quest.

GCJ So, you are finishing your doctoral studies... on what topic? Can you describe your educational background? What other studies have you done?

LT I began—after simultaneously completing my *Diplom* in Fine Art (the equivalent of an MA) and my BA degree in English and Art History—a *Meisterschüler* (a typically German post-Master’s art degree), a second Master’s degree in Art History, a Certificate in German Didactics and Language, and a PhD in English Literature. I’ve completed the first three so far, and my PhD thesis is approaching its

final stages. Two years ago, I also began a second PhD in Art History and Aesthetics. You could say I like learning!

GCJ It seems to me a very rich path... If you had to give advice to someone who just wants to start this profession, what would you tell them? I mean, you've studied really hard: Why do you think that's necessary for an artist?

LT In 2014, I designed the cover of a book that won the Grundtvig Award, a European distinction for innovation and excellence in adult education. Transformative learning—*lifelong* learning—is a European aspiration that happens to coincide with my vision of each individual's role and quest in society. I envision myself as a perpetual student. It has worked in my particular case—but it may not be the right path for others. In truth, I do not think I am in a position to give advice; each artist has his or her own destiny, formula, priorities, path...

DC The first medium you used was painting, but over time your research evolved into a more sculptural and installative approach, and I think your works are mostly three-dimensional. How has this practice influenced your research? Do you think this medium still affects your work?

LT I mentioned my visit to the museum in Paris; that was the first time my mind stepped out of painting, so to speak. It feels like almost all of my subsequent accumulations were, in some way, the consequence, crucially, of those minutes—because there are moments like that in everyone's life, so intense that they seem to change everything. Beuys always said he came to art through sculpture. Well, I can say that I came to art through drawing and painting! And I remain in a limbo between the various techniques and genres with which I work.

dc How do you begin a new piece? Do you usually project in advance, or do you prefer to combine instinctively the materials that surround you or that you have collected over the past months?

LT I've always been interested in the question of chance and accident in art. Though it is unintentional, chance, I think, is a not-so-distant cousin of destruction, which also has great creative potential. A new piece can start from a moment's impulse—a walk I've taken on my usual route to campus or back to my studio, a book I've read, a movie I've just seen, an album I've listened to, or a story a friend has shared with me. My instinct usually tells me to skip sketching altogether, and jump right in; my German training, on the other hand, taught me to rely on sketching and constant negotiations—so I'm always kind of ricocheting back and forth between these two extremes. But then I tell myself that the important thing isn't how or from what you begin, but how and when you *finish*.

I welcome the accidental in my work but also make ongoing, conscious interventions. The final result is my prerogative, however: I alone am responsible for it. Materials are entirely incidental to this equation.

dc When do you consider a piece finished? Do you consider the density of detail, as is often the case in painting, or do you have a project in mind that you want to achieve?

LT I don't approach installations with "density of detail" in mind. It's rather a matter of combining elements; instinct becomes more supple in a conglomeration of items that need to be carefully ordered. It's a little like in poetry—you can't let inadequate adjectives spoil an image; you can't allow metaphorical excess to ruin a setting. Or, if that's what you're after, you can, sure—but it all depends on your mood and on what you're trying to accomplish.

You ask when a project is finished... This is a relative matter, involving so many imponderables... And this is especially

true in an art in which freedom and anarchy sit at the same table as the ineffable and the chaotic. Besides, space imposes its own rules, and a project seen in the artist's studio takes on different meanings in a museum, a gallery, outdoors, or even in digital space.

DC So would you say you have a free and anarchic approach?

LT Even anarchy has to stand within the parameters I've outlined earlier. The most radical forms of anarchy involve withdrawal from dialog—a "self-excommunication," as Boris Groys puts it—as was often the case, for example, in the early twentieth-century avantgardes. So, since I am answering your questions, I wouldn't say I'm necessarily on the "anarchic" side! But here comes an interesting aspect: in a world permeated by the logic of war, the refusal and non-acceptance of destruction becomes a form of anarchy, of avant-garde—because it goes against the grain. So perhaps I am an anarchist precisely because I refuse anarchy?

I would define war as the ultimate form of strategic non-communication. To talk about war is a form of communication—an important one, at that; especially now, after nearly a century of relative peace and prosperity in some parts of the world—a time when new generations, in those parts of the globe, have lost the antibodies necessary for an understanding and rejection of the destruction, starvation, and dehumanization caused by armed conflict. The transition from video games of war to the "medical war" (as the pandemic has been called), to actual, brutal war is a threshold for which much of the younger generation has not been prepared. That's why we are at a particularly dangerous moment.

DC What do you think is the role of the art and the artist in our society?

LT When there are all these horrors in the world and

an inexplicable short-sightedness of political leadership, does art have an active role within society? Let's say that, among its many roles, one of them is to project an ideal; to show a way *out* of the world's horrors—or, when needed, a sober, head-on leap *into* them. As for the artist's role in society... There are as many opinions about this as there are artists.

dc The works exhibited in Trieste show the hidden boundaries between the ordinary objects we interact with daily and the devices of war designed to be used during a conflict. They look like both sweet domestic tools and frightening but ironic instruments. Do you think the visitor should choose between the two?

LT Even though I make sculptures and installations in the shape of weapons and drones, I do not condone violence! What I do is provide a framework for it, bring it to light, and try to show its destructive potential—which, at the present stages of contemporary history, functions as a kind of straitjacket, forcing various entities into conflict, even when it goes against their interests. Talking about the realities of war can be a form of propaganda and self-propaganda. Let's take your questions, for example: they can be "sweet domestic tools" (to refer to "tools" in the Wittgensteinian sense); or they could become, in an entirely different setting, a form of interrogation. It all depends on *how* we relate to things—and with what intensity. Another example: a gun could be used as a piece of jewelry—as some guns are designed for decorative purposes only—or an instrument of death. However great the destructive potential of an item, it remains a mere artifact until there is a mind behind it that uses it to inflict harm on others. The tanks formerly used in the Second World War or those built during the Cold War have been, for a long time, simple tools—symbols, if you wish—to deter aggression. It was not until the war in Ukraine that these "collector's items," now completely outdated by technological progress, were taken out of storage—dusted off, as it were—and used anew for invasion. But, at the end of the

day, what does “weapon” even mean? I recently read that using the winter is a specific feature of how the Russians conduct their military campaigns; so a season can be a weapon! Can a sharp pencil become a weapon, in a skilled hand? Can a newspaper become an ideological weapon? Can the ingredients in a housewife’s kitchen or bathroom be turned into bombs, by someone with a rudimentary understanding of chemistry? These are mere rhetorical questions: we know that even the humblest objects can become weapons; and they can be “sweet,” “playful,” “ironic”—or quite the opposite! In my work, I am interested in enticing the visitor to ask such questions and to become aware of the obscure nature of objects, words, and deeds. At the same time, it is important to me to avoid dictating the meaning of the pieces—because that would impoverish both the artworks and the viewer’s experience of them—and instead to invite the viewer to add his or her own “code of signs” to the ones I propose, thus allowing a certain ambiguity, even a dialogue, to unfold.

DC You often use found materials in your practice. I suppose your studio is like a warehouse. Is this a fundamental element of your creative process? How do you usually organize it?

LT My studio is located in a former dance school and it still has all the facilities necessary for practicing the art of dance (lighting effects, enormous mirrors). Its location is also important—just two hundred meters away from the botanical garden, between a puppet theater and the university’s chemistry institute. Also, it is spacious, which is a fundamental aspect of my creative process, given that I work with large sculptures and installations. Last year, Dan Perjovschi briefly visited my studio and, while playing around with ideas, told me that every little corner of my studio, with everything in it, could be “exported” directly into the museum. He was telling me that I inhabit and work in a living, dynamic installation!

In this part of Germany, the abundance of materials that can be bought or even just found is extraordinary. Sometimes,

when I take my usual long—you could even say contemplative—walks through the city, I buy or take an item I've found simply because it fits, chromatically, into the ensemble of my studio. This type of accumulation has its own internal laws; when integrated into a setting like my studio, an item or a material becomes a work of art. It's a matter both of imagination and of a certain discipline in working—playing with—the imponderables.

DC Do you project your artwork in series? Or is each one an individual piece?

LT I remember that when I was six years old, I wanted to do a larger piece—larger than anything I'd done before! I looked at one of the carpets at home and said I wanted my next painting to be as big as that carpet. But here's the thing: at that age, to be able to paint something of that size on canvas, I would have had to climb a ladder—which would have been pretty uncomfortable, and even dangerous. So, because I really, really wanted to do that piece, and nothing would have talked me out of it, I painted thirty-six A4-sized pieces, each one designed as an extension of the other. After three months of careful, assiduous work, it was done and there I had my carpet-sized painting.

So, to answer your question: both ways of approaching a new piece—as an individual, autonomous artwork, or as a segment of a series—coexist in my work. But series have indeed been a constant for me, from a very early stage.

DC Do you usually think about the viewer's gaze and reactions while you're working? Or do you prefer to be completely free and see reactions later?

LT I've kept most of my old instincts intact; sometimes I even consciously repeat gestures I made when I was much younger. Children rarely think about the audience's reactions, while adults certainly do—perhaps too much! So, while I do treat my audience with

the utmost respect, I like to think that I fall somewhere between these two poles, allowing myself to be overtaken by the child I once was and rejecting the erosion that normally comes with age. But don't tell anyone—it's a secret!

GCJ In the Trieste exhibition improbability is domestic: you fashion your assemblages with pieces of objects... that would never fit together; threatening things like weapons... are harmless; you put together drones... with guitars; your swings... are made with dangerous scythes. What are your narratives of domesticity, and why do you call the exhibition "lullaby"?

LT In the sculptures and installations I exhibited at Studio Tommaseo, I tried to present war as a fundamental part of the human condition—one that permeates everyday life, the domestic, the banal. Violence materializes on the battlefields that are our minds. This is why I have included pieces taken from children's swings and cradles, for example, as well as from domestic objects as diverse as fireworks, vacuum cleaners, or gardening tools. I built the fake drones and weapons that were the centerpieces of the exhibition in a playful, ironic way: I made drones meant to "rake and scatter clouds" or drones of the Yellow Pages surrounded by golf balls! The shape of a drone or gun or plane mingles with that of a guitar or cradle. Sickles become swings, lullabies are sung in denial of death, and drones become toys that have no mechanical function. I tried to play around with narratives of domesticity and aggression—thoughtfully, ironically, and often irreverently.

As for the title of the exhibition, *Ninnananna*, I will repeat here what I said on a different occasion: I have been asked who sings this lullaby—is it the guns? the drones? the sickles? Whenever Samuel Beckett was asked about the identity of Godot, he would reply that he didn't know and that he never even tried to clarify that aspect of his play. I share his lack of enthusiasm in explaining the meaning of my title! A possible answer, however, might be found in

the piece that resulted from a collaboration with Jonas Hellborg, the great Swedish musician. In the short video projected over the portrait I painted of him, Hellborg performs a Swedish sea song, *Byssan Lull*, which, in my mind, secretly connects Trieste to that piece. But, really, I don't know who sings the lullaby. All I know is that the song exists...

DC Rockets, elements of space exploration, and weapons used to be mostly boys' toys. Now things have changed. Why are they so important in your practice?

LT This, too, is something I wrote about recently, and since my views have not changed, I will reiterate them. Weapons, traditionally, have—on the surface, at least—excluded the domestic; they have isolated, excommunicated it, while ostensibly shielding it from outward threats. Through my sculptures and installations, I try to add a symbolic belligerent note to the domestic—and vice versa—because it appears to me that there is a competitive side to even the most innocent of human settings. Even in childhood, we are trained to engage in various power games. Toys that mimic spatial exploration machines and weapons, as you say, have been used as tools to condition children's minds—as have dolls, miniature kitchens, etc. Through them, little boys and girls have been initiated into what society expects of them. As children grow, their games also become more complex, more tactical, more competitive—in, say, capture the flag or color war. Consider also video games, many of which are platforms that stimulate competitive and aggressive instincts in those who will become future adults—and soldiers, perhaps. Such games nurture children's and young adults' combative drive, which will likely echo in most aspects of their lives. We now see how remote-controlled weapons have become indispensable in armed conflicts. There is no longer a very clear line between video simulations and warfare as we used to understand it. Moreover, some narratives present destruction—even death—as a kind of "recreation" meant for those who are tired of our allegedly inhospitable reality.

So, the drone, which has become, in recent years, a recurrent motif in my sculptural work, is a symbol of detached, remote destruction—a cynical embodiment of the enemy's elimination, as played out in games. What falls victim to such annihilation is not only the living, breathing, feeling body suddenly turned into a corpse, but also the perpetrator's waning sense of guilt. The detachment with which drones are used lends a new and terrifyingly neutral dimension to war and to the act of punishment. It's my hope that the installations I exhibited at Studio Tommaseo bring such reflections, among many others, to light.

Luciana Tămaș

Luciana Tămaș (1992) is a Romanian-German visual artist, curator, researcher, and translator who is completing simultaneous PhDs in Literary and Cultural Studies at TU Braunschweig and in Art History and Aesthetics at the Braunschweig University of Art (HBK). In 2012, she received a full, five-year scholarship from the DAAD to study Art; in 2017, she earned a *Diplom* degree (MA) in Fine Art from HBK and a bachelor's degree in English Studies and Art History from TU. She has also received a *Meisterschüler* in Fine Art and a second master's degree, in Art History and Aesthetics, from HBK. Her work has been exhibited in more than 25 solo and over 80 group exhibitions around the world and is housed in private and public collections, including museums and the royal houses of Queen Elizabeth II of Great Britain, Emperor Akihito of Japan, Queen Sofía of Spain, and Queen Rania of Jordan. Tamas has also organized and co-organized numerous international biennials, exhibitions, artist talks, and conferences. Recently, she received a DAAD Prize for outstanding achievements (2018) and the Young European Artist Trieste Contemporanea Award (2021), among other awards. She currently teaches and conducts research at the Braunschweig University of Art.

ITALIAN TEXTS

ARMI POTENZIALI E DOMANDE IMPERTINENTI

DANIELE CAPRA

1. Nei processi di crescita il gioco permette ai bambini di indagare emotivamente il conflitto e, allo stesso tempo, di imparare a conoscere/usare la propria aggressività fisica, psicologica e verbale. In particolare attraverso giochi come la lotta, fare alla guerra e l'utilizzo di armi (realistiche o di fantasia), i bambini sondano parti inesplorate dei propri sentimenti e mettono in atto in forma simbolica le loro azioni. Come Gregory Bateson osserva, "nel linguaggio ordinario, 'gioco' non è il nome di un atto o di un'azione: è il nome di una cornice per l'azione."¹ E, in tale situazione, "il gioco può presentarsi solo se gli organismi partecipanti sono capaci in qualche misura di metacomunicare, cioè di scambiarsi segnali che portino il messaggio: 'questo è un gioco'."²

2. Il gioco è nei fatti una modalità auto-conoscitiva per esperire sentimenti, emozioni, dubbi, prima che essi si manifestino nella vita con tutta la loro dirimpente problematicità. L'implicito assunto meta-comunicativo ha invece la funzione di garantire: funge da vero e proprio contesto che isola il momento del gioco e in qualche modo lo tiene distante dalla realtà. Il gioco, proprio in virtù di que-

sto, può essere inteso come uno status finzionale, una sorta di *mise-en-scène* con regole interne frutto di un accordo esplicito tra i soggetti in campo. Ma non c'è rappresentazione, né un destinatario diverso da coloro che vi prendono parte: gli agenti, infatti, sono gli unici che direttamente ricevono e codificano l'azione, la quale va intesa con modalità diverse rispetto alle consuetudini ordinarie.

3. È lecito pensare che la cornice di gioco rilevata da Bateson sia ugualmente applicabile anche alle opere d'arte contemporanea, le quali, per loro stessa natura, si sottraggono sia alle convenzioni che alle finalità cui le altre creazioni o manufatti umani sono sottoposti. Originalmente gli oggetti rispondono infatti alle differenti necessità che via via si presentano: sono attrezzi da lavoro e strumenti, con finalità per esempio funzionali, rituali, decorative, comunicative, di piacere, d'intrattenimento, simboliche, ecc. (anche se nell'ultimo cinquantennio gli oggetti sono molto spesso il frutto di un'incontrollabile e perversa proliferazione causata dal consumismo)³. Molte opere oggettuali – che sono quindi sia dei semplici oggetti dotati di una fisicità, che vere

e proprie opere – sono invece caratterizzate da una finalità programmaticamente differente: quella interrogativa. Sono state cioè pensate per porre una o più questioni rispetto al contesto fisico, temporale o antropologico in cui sono collocate e agli osservatori che vi s’imbattono. La cornice interpretativa dell’arte consente in questo caso di leggere le opere impiegando criteri differenti rispetto ai fatti di tutti i giorni, tanto più perché sono spesso volontariamente dotate di una intenzionale equivocità in cui si sovrappongono registri interpretativi differenti.

4. Tale condizione di ambiguità interpretativa caratterizza anche le opere di Luciana Tămaș esposte nella mostra *Ninnananna*. La mostra raccoglie una decina di recenti lavori dell’artista – essenzialmente di natura scultorea – che indagano il sottile confine tra gli oggetti domestici con cui interagiamo abitualmente e i dispositivi di competizione/guerra pensati per confrontarsi durante un conflitto. Sono oggetti ambivalenti e interrogativi, che veicolano all’osservatore sensazioni contrastanti dovute alle funzioni improprie che sembrano avere e alle loro stesse caratteristiche costruttive. Le opere sono infatti realizzate impiegando materiali di recupero assemblati con modalità da *bricoleur* ed evidenziano, in forma ironica, il lato offensivo nascosto negli oggetti che usiamo quotidianamente, ma anche nelle forme più banali con cui interagiamo nella vita di tutti i giorni. Tubi di silicone, mollette di metallo, carrelli portapacchi, ritagli di legno o canne da pesca vengono combinati insieme

e privati dalla loro funzione, diventando così degli inefficaci (e ludici) strumenti di guerra. Ne escono così dei missili inoffensivi, degli innocui mitragliatori di legno o dei finti droni totalmente inabili al volo, costruiti con gli scarti di ferramenta.

5. La pratica di Tămaș è infatti caratterizzata dall’uso dell’assemblaggio e dell’installazione con materiali fai da te e di risulta, che vengono ricombinati con un valore prettamente simbolico. L’artista si muove a partire dall’immaginario tecnologico della guerra e dell’esplorazione spaziale per creare delle sculture in cui la forma, spesso improvvisata, non corrisponde ad alcuna reale necessità. Tămaș mostra delle imitazioni casalinghe e innocue di tali dispositivi, che sono però prive delle finalità psicologiche esplorative e ludiche che assegniamo, per esempio, ai giocattoli che hanno la forma di un’arma. Quelli realizzati dall’artista sono infatti oggetti defunzionalizzati che incarnano, al nostro sguardo, delle vere e proprie parodie degli strumenti di conflitto, ma anche della mentalità che li sottende: ci fanno sorridere per la tipologia dei materiali, per l’assemblaggio impreciso e per la ludica tendenza al riciclo di elementi, in precedenza destinati ad altro. Tămaș decostruisce l’immaginario degli oggetti domestici mostrandone le ambiguità e i lati oscuri, reimmaginando una variante antropologica e antimilitarista di *Semiotics of the kitchen* di Martha Rosler. Ma in questo caso non è l’artista la protagonista, quanto invece l’osservatore, spinto mentalmente a immaginare le

possibili azioni che gli improbabili oggetti possono realizzare.

6. Nelle opere di Tămaş assistiamo cioè al reiterato impiego di parti di varia provenienza che preesistono, e sono dotati di una forma propria univoca, facilmente percepibile. Tale modalità di assemblaggio spinge l'osservatore a non vedere l'opera in sé, nella sua interezza e materiale unicità, ma a percepire invece i suoi singoli elementi costitutivi scelti dall'artista, frammentando il pensiero. Chi guarda l'opera è infatti sollecitato a proiettarsi altrove, rimbalzando di volta in volta alle origini delle differenti componenti, al loro utilizzo e alla modalità con cui sono state combinate. All'unità della visione scultorea si contrappone quindi una frammentazione ritmata di stimoli. Le opere dell'artista vanno così intese, in senso lato, come degli oggetti-ipertesto, che garantiscono al fruitore la possibilità di muoversi concettualmente in maniera rapida tra i diversi elementi che sono stati connessi fisicamente dall'artista. Le opere dell'artista sono così, in ultima istanza, dispositivi che consentono una pluralità di connessioni.

7. I lavori di Tămaş somigliano in tutto e per tutto a oggetti domestici anche grazie al fatto che i materiali impiegati – ordinari, a basso costo e spesso impiegati in maniera irriverente – non presentano alcuna caratteristica riconducibile alla pratica delle belle arti. Non c'è nella sua pratica scultorea la ricerca della graziosità o della preziosità, quanto invece un beffardo sviare lo sguardo verso la criti-

ca antropologica. Infatti le sue opere non rappresentano né illustrano dei concetti, ma alludono invece ai limiti del pensiero ordinario. Esse servono infatti come strumenti rivelatori che mettono in luce causticamente le potenzialità sovversive, spesso nascoste, insite negli oggetti e negli strumenti di conflitto presenti nelle nostre vite e nell'intimità delle nostre case. Alla loro pervasiva presenza – psicologica e reale – Tămaş risponde così con una domanda da bambini, inattesa e impertinente. L'osservatore è così messo in una condizione critica, lucida e giocosa, alla presa con opere che sono metafore di un progresso sordo, piegato alle esigenze del conflitto e della guerra, e incapace di una tecnologia realmente umanistica.

8. Difficile immaginare una risposta alle domande che l'artista ci pone, e una via d'uscita a questa condizione. Come il titolo della mostra ironicamente suggerisce, forse non ci resta che la dolce consolazione di una tenera *Ninnananna*.

1 G. Bateson, *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984, p. 185.

2 G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2000, p. 220.

3 Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972.

INTERVISTA

CONVERSAZIONE DI LUCIANA TĂMAȘ CON DANIELE CAPRA E GIULIANA CARBI JESURUN

GIULIANA CARBI JESURUN È un piacere vedere le tue opere esposte in Italia, dopo aver vinto il nostro Premio Giovane Artista Europeo Trieste Contemporanea. Sono anche felice che il consolo generale della Romania a Trieste abbia aperto e patrocinato la mostra. Innanzitutto, come ti senti a ricevere il nostro premio?

LUCIANA TĂMAȘ Non sapevo che il consolato fosse coinvolto nell'organizzazione dell'evento, quindi sono stata ancora più felice quando l'ho scoperto! È stata una gioia incontrare personalmente Cosmin Victor Lotreanu, e ho avuto il piacere di scoprire una persona umana ed intellettuale eccezionale.

Sono profondamente onorata di essere stata scelta come vincitrice del Premio YEATCA, soprattutto considerando che hanno risposto alla call artisti provenienti da più di venti paesi dell'Europa centrale e orientale. Ricevere questo premio mi ha incoraggiato e mi ha dato un senso di speranza in un periodo difficile e talvolta inquietante per l'arte e per il mondo. Allo stesso tempo, mi ha offerto un luogo in cui affrontare le complessità e le interazioni tra la violenza e la vita domestica – un tema ricorrente del mio lavoro degli ultimi anni.

G CJ Sei il secondo artista romeno a vincere il premio. Nel 2003 lo vinse Nicolae Comănescu.

LT Prima di trasferirmi dalla Ro-

mania, ero abbastanza ben informata sul lavoro del Gruppo Rostopasca, di cui Comănescu faceva parte, ma non ho seguito abbastanza da vicino il suo sviluppo artistico individuale dopo lo scioglimento del gruppo. Tuttavia, anche se non ci conosciamo ancora personalmente, i nostri lavori si sono riuniti proprio di recente in una biennale che si è svolta a Brașov.

G CJ Il premio ha avuto qualche impatto sulla tua vita e rispetto al tuo Paese?

LT Adesso ho sia la cittadinanza rumena che quella tedesca... Non so molto dell'eco che il premio ha avuto in Romania perché non ho avuto il tempo di recarmi lì ultimamente, ma ho ricevuto i complimenti da persone a me vicine e da alcuni dei miei colleghi in entrambi i paesi.

Un premio di questa portata ha naturalmente un impatto su *qualsiasi* artista. Il mondo dell'arte – questo va detto – tende a privilegiare la maturità. Per avere veramente una "voce" qui, bisogna necessariamente acquisire esperienza, per sfuggire in qualche modo allo stato incerto del principiante e alla forma volatile che porta con sé. Il vostro premio celebra quello iato, stupendo per un artista, tra la giovinezza e la maturità. Eppure un riconoscimento come questo richiede tempo per pagare dividendi tangibili.

G CJ Cosa pensi dell'Europa, anche in questi tempi difficili e mutevoli,

e come ti identifichi come europea (un artista europeo, se l'Europa ha un background riconoscibile di tradizione)?

LT Lasciami dire questo: credo davvero che sia un privilegio essere un giovane artista europeo nel ventunesimo secolo. È umiliante riflettere sulla tradizione a cui appartengo. L'Europa, tuttavia, è attualmente sotto assedio, in tanti modi. Posso solo sperare che i nostri *decision maker* capiscano questo e che abbiano la saggezza di non tagliare i finanziamenti alla cultura europea – che è un'"arma" di per sé; forse la più potente!

GCJ Quali artisti o figure culturali romene apprezzi maggiormente o consideri come tuoi mentori, e perché? Ma non solo artisti romeni, e non solo persone, anche libri, ecc.

LT Ricordo qualcosa che Pipilotti Rist disse in un'intervista rilasciata all'inizio degli anni 2000: cioè che gli intellettuali che hanno acquisito una cultura prevalentemente verbale tendono a prendere le distanze dagli intellettuali appartenenti alla cultura visiva, e viceversa. Negli anni, trascorsi da allora, sembra essersi consolidata la tendenza a collocare tutti coloro che rispettano la cultura in quanto tale – sia essa visiva o verbale – in una scatola con l'etichetta "élite privilegiata". Quindi, le personalità, i libri e persino l'idea di scegliere dei mentori sono visti, da molti che appartengono alle generazioni più giovani, come qualcosa di dannoso.

Vedo queste questioni in modo completamente diverso. Ci sono state molte persone che hanno ag-

giunto una "linea" al quadro più ampio del mio destino – con parole e azioni, con un gesto gentile o spingendomi dolcemente sulla via giusta – e sono profondamente grata a tutti loro. Citare qui solo alcuni di coloro che ammiro e stimo sarebbe fare un'ingiustizia agli altri! Quindi lasciatemi dire solo questo: li conosco, loro conoscono me e sto cercando, al meglio delle mie capacità, di farglielo sapere.

GCJ Cosa puoi dire dei cambiamenti post-pandemia? Il premio e la realizzazione delle opere esposte sono coincisi con la pandemia; poi è arrivata la guerra in Ucraina... Come hai vissuto tutto questo e come pensi che abbia cambiato il tuo lavoro?

LT Il contesto in cui ho ricevuto il premio non è stato semplice. Dire che, per me, il 2021 è stato un anno confuso sarebbe un eufemismo; tra le tante cose che stavano succedendo in quel momento, alcuni dei miei eventi sono stati cancellati e ho dovuto inventarne altri nelle condizioni imposte dalla pandemia (con liste limitate degli invitati, mascherine obbligatorie e rigide norme igieniche). Durante la pandemia, tutto ciò per cui ero preparata è cambiato, all'improvviso, in modi che nessuno avrebbe potuto prevedere. Poi è iniziata la guerra in Ucraina e il mondo che avevo conosciuto è crollato ulteriormente. Prima della pandemia ero una dei pochi artisti, nella mia cerchia, a trattare il tema della guerra. Avevo sostenuto che esiste una sorta di caratteristica reattiva nella violenza e nella guerra che fa sì che le persone e le comunità si "sco-

municano” a vicenda: l’aggressore diventa rapidamente la vittima, emerge una spirale e le cose possono degenerare in modo terribile. Ho avuto diverse discussioni contrastanti su questo; purtroppo ho scoperto che avevo ragione...

GCJ Da quale parte della Romania vieni? Queste tue radici hanno avuto qualche influenza sul tuo lavoro di artista (o anche sulla tua intenzione iniziale di diventare un artista)?

LT Ho parlato in diverse occasioni di Satu Mare, la mia città natale, come culla di una cultura vivace, una città di dimensioni modeste che tuttavia può vantare diverse riviste letterarie e due festival internazionali di poesia. Si trova in una zona di confine, a pochi chilometri dall’Ungheria, dove gran parte della popolazione è bilingue o addirittura trilingue: molti sono cresciuti parlando rumeno, ungherese e tedesco in famiglia.

Naturalmente devo molto al mio luogo di nascita, che è una parte indelebile di me. Lì sono radicati i miei primi ricordi e le trasformazioni spirituali, così come i miei esordi artistici. È stato lì che ho tenuto le mie prime mostre e realizzato opere d’arte che sono entrate in collezioni private e pubbliche – musei inclusi, e le case reali della regina Elisabetta II di Gran Bretagna, dell’imperatore Akihito del Giappone, della regina Sofia di Spagna, della regina Rania di Giordania, e perfino delle figlie gemelle del presidente George W. Bush!

Ricordo ancora un momento durante il mio primo anno di uni-

versità, quando uno dei miei professori d’arte mi chiese, non del tutto per scherzo, cosa stessi facendo in una classe universitaria, con una traiettoria così insolita alle spalle. Gli ho detto una cosa che continua ad essere vera, anche a distanza di tanti anni: la mia fame di conoscenza e di esperienza, la mia voglia di immergermi in varie tecniche e discipline è stata insaziabile...

DANIELE CAPRA Mi hai detto che l’arte fa parte della tua vita fin dall’infanzia. È un amico di lunga data, e penso che ora non sia solo un lavoro o un elemento separato della tua vita, ma qualcosa che va più in profondità nel tuo essere, come essere umano. Come sei diventata un’artista? E come, quando ne hai preso coscienza?

LT Molto presto! L’“amicizia” di cui parli ha alle spalle una storia intricata e a tratti piuttosto improbabile. Tra i quattro e i dieci anni ho attraversato una prima fase di crescita e accumulazione: in quel periodo ho frequentato una scuola d’arte dove i miei compagni di classe avevano tra i 17 e i 35 anni. Ho avuto diverse mostre personali e collettive e sono stata invitata a programmi televisivi di alto profilo. Ma, cosa più importante, è stato allora che ho iniziato a sperimentare diversi processi e vocabolari artistici, che sono rimasti tutti una costante nelle fasi successive.

Mi sembrava che questa “amicizia” con l’arte fosse radicata nella mia natura. E penso che il primo momento in cui ho sentito, a livello profondo, che ero, o stavo diventando, un’artista è stato nel 2000, quando ho visitato il Museo d’Arte

Moderna di Parigi. Quei momenti, ricordo, hanno scatenato una sorta di effervescenza interiore: mi è diventato chiaro, mentre stavo lì in soggezione, che questo mezzo per esprimersi era la mia casa, che questo era davvero il posto a cui appartenevo!

GCJ Attualmente vivi in Germania: come e perché ci sei arrivata?

LT Ho trascorso i primi dodici anni della mia vita accademica in una scuola in cui quasi tutte le materie vengono insegnate in tedesco. Ci sono solo poche scuole di questo tipo in Romania e ce n'è una nella mia città natale. Durante il mio ultimo anno la consulente tedesca nominata presso la scuola mi ha candidata per una borsa di studio DAAD. Era una di quelle borse di studio a cui non potevi semplicemente fare tu domanda. Invece eri sotto osservazione, per così dire, per diversi anni e, se ti ritenevano idoneo, alla fine ti veniva proposto di passare a questa fase successiva. Nel decennio in cui la consulente ha lavorato nella nostra scuola, ha nominato solo un altro studente oltre a me e io sono stata l'unica ad ottenere la borsa.

Successivamente si sono svolte due fasi di selezione: una nazionale, tenutasi a Bucarest, e una internazionale, a Bonn. Il numero di candidature provenienti da tutto il mondo era estremamente elevato e alla fine è stato necessario restringere il campo a pochi studenti, da uno a cinque, per ciascun paese. Quando ho inviato i miei documenti, mi aspettavo che la borsa di studio (se mai l'avessi ricevuta!) durasse solo un anno; solo mol-

to più tardi ho scoperto che avrebbero finanziato i miei studi fino alla fine: per cinque anni! Quando, più tardi, ho partecipato al mio primo simposio DAAD a Berlino, nel settembre 2012, ho saputo che sarei stata il primo artista al mondo a essere finanziato da questo programma, creato appositamente per le cosiddette "Partner Schools" (le scuole tedesche, come la mia, attive nel mondo). Successivamente ho dovuto presentare un rapporto annuale sul lavoro svolto e gli obiettivi raggiunti, anche se, dal momento che ero il primo artista del programma, non esisteva un protocollo chiaro per valutare i progressi degli studenti d'arte.

Dopo aver ricevuto la borsa di studio, avrei potuto scegliere qualsiasi accademia d'arte in Germania. Ho scelto Braunschweig perché il dipartimento d'arte dell'università qui è uno dei più grandi del paese, con un eccellente profilo interdisciplinare. Qui ho trovato l'ambiente ottimale per proseguire la mia ricerca accademica e artistica.

GCJ Quindi stai terminando gli studi di dottorato... su quale argomento? Puoi descrivere il tuo background formativo? Quali altri studi hai fatto?

LT Dopo aver conseguito contemporaneamente il mio *Diplom* in Belle Arti (l'equivalente di un MA) e la mia laurea in Inglese e Storia dell'Arte, ho iniziato un *Meisterschüler* (un diploma d'arte post-Master tipicamente tedesco), un secondo Master in Storia dell'Arte, gli studi per il Certificato in Didattica e Lingua Tedesca e un dot-

torato di ricerca in Letteratura Inglese. Ho completato i primi tre e la mia tesi di dottorato si sta avvicinando alle fasi finali. Due anni fa ho iniziato anche un secondo dottorato di ricerca in Storia dell'Arte ed Estetica. Si potrebbe dire che mi piace imparare!

GCJ Mi sembra un percorso molto ricco... Se dovessi dare un consiglio a qualcuno che vuole semplicemente intraprendere questa professione, cosa gli diresti? Voglio dire, hai studiato molto duramente: perché pensi che sia necessario per un artista?

LT Nel 2014 ho disegnato la copertina di un libro che ha vinto il Premio Grundtvig, un riconoscimento europeo per l'innovazione e l'eccellenza nell'educazione degli adulti. L'apprendimento trasformativo – l'apprendimento *permanente* – è un'aspirazione europea che coincide con la mia visione del ruolo e della ricerca di ciascun individuo nella società. Mi immagino come uno studente perpetuo. Ha funzionato nel mio caso particolare, ma potrebbe non essere la strada giusta per altri. In verità non credo di essere in grado di dare consigli: ogni artista ha il proprio destino, la propria formula, le proprie priorità, il proprio percorso...

DC Il primo mezzo che hai utilizzato è stata la pittura, ma col tempo la tua ricerca si è evoluta in un approccio più scultoreo e installativo, e penso che i tuoi lavori siano per lo più tridimensionali. Come ha influenzato questa pratica la tua ricerca? Pensi che questo mezzo influenzi ancora il tuo lavoro?

LT Ho accennato alla mia visita al museo di Parigi; quella fu la prima volta che la mia mente uscì dalla pittura, per così dire. Sembra che quasi tutti i miei successivi accumuli siano stati, in qualche modo, la conseguenza, fondamentale, di quei minuti, perché ci sono momenti del genere nella vita di ognuno, così intensi che sembrano cambiare tutto. Beuys ha sempre detto di essere arrivato all'arte attraverso la scultura. Ebbene posso dire di essere arrivata all'arte attraverso il disegno e la pittura! E rimango in un limbo tra le varie tecniche e generi con cui lavoro.

DC Come inizi un nuovo pezzo? Solitamente progetti in anticipo, oppure preferisci abbinare istintivamente i materiali che ti circondano o che hai raccolto negli ultimi mesi?

LT Sono sempre stata interessata al caso e all'accidentalità nell'arte. Penso che il caso, sebbene dia esiti inintenzionali, sia un cugino non-così-lontano della distruzione, che ha anche un grande potenziale creativo. Un nuovo pezzo può iniziare da un impulso momentaneo: una passeggiata che ho fatto lungo il mio solito percorso per andare al campus o ritornare al mio studio, un libro che ho letto, un film che ho appena visto, un album che ho ascoltato o una storia che un amico ha condiviso con me. Il mio istinto di solito mi dice di saltare del tutto gli schizzi e di buttarmi subito dentro; la mia formazione tedesca, d'altro canto, mi ha insegnato a fare affidamento su schizzi e negoziazioni costanti, quindi rimbalzo sempre avanti e indietro tra questi due estremi. Ma poi mi dico che l'im-

portante non è come e da cosa inizi, ma come e quando finisci.

Accolgo con favore l'accidentale nel mio lavoro, ma apporto anche interventi continui e consapevoli. Il risultato finale è però una mia prerogativa: ne sono responsabile solo io. I materiali sono del tutto incidentali in questa equazione.

DC Quando consideri finito un pezzo? Consideri la densità del dettaglio, come spesso accade nella pittura, oppure hai in mente un progetto che vuoi realizzare?

LT Quando affronto il lavoro installativo non penso alla "densità di dettaglio". Si tratta piuttosto di combinare elementi; l'istinto si fa più flessibile in un conglomerato di elementi che necessitano di essere ordinati con cura. È un po' come nella poesia: non puoi lasciare che gli aggettivi inadeguati rovinino un'immagine; non puoi permettere che l'eccesso metaforico rovini un'atmosfera. Oppure, se è quello che cerchi, puoi, certo, ma tutto dipende dalla tua disposizione e da ciò che stai cercando di ottenere.

Ti chiedi quando un progetto è finito... Questa è una questione relativa, coinvolge variabili imponderabili... Questo è particolarmente vero nel campo dell'arte, in cui libertà e anarchia siedono allo stesso tavolo dell'ineffabile e del caotico. Inoltre, lo spazio impone le proprie regole e un progetto che hai visto nello studio dell'artista assume significati diversi quando è in un museo, in una galleria, all'aperto o anche nello spazio digitale.

DC Quindi diresti che hai un approccio libero e anarchico?

LT Anche l'anarchia deve restare entro i parametri che ho delineato prima. Le forme più radicali di anarchia comportano il ritiro dal dialogo – una "auto-scomunica", come dice Boris Groys – come spesso accadeva, ad esempio, nelle avanguardie del primo Novecento. Quindi, dal momento che sto rispondendo alle tue domande, non direi che sono necessariamente dalla parte "anarchica"! Ma qui entra in gioco un aspetto interessante: in un mondo permeato dalla logica della guerra, il rifiuto e la non accettazione della distruzione diventano una forma di anarchia, di avanguardia, perché va contro corrente. Allora forse sono anarchica proprio perché rifiuto l'anarchia?

Definirei la guerra come la forma ultima di non comunicazione strategica. Parlare di guerra è una forma di comunicazione, importante per di più; soprattutto ora, dopo quasi un secolo di relativa pace e prosperità in alcune parti del mondo, un momento in cui le nuove generazioni, in quelle parti del globo, hanno perso gli anticorpi necessari per comprendere e rifiutare la distruzione, la fame e la disumanizzazione causate dal conflitto armato. La transizione dai videogiochi di guerra alla "guerra medica" (come è stata chiamata la pandemia), alla guerra reale e brutale, è una soglia per la quale gran parte della generazione più giovane non è stata preparata. Ecco perché ci troviamo in un momento particolarmente pericoloso.

DC Quale pensi sia il ruolo dell'arte e dell'artista nella nostra società?

LT Quando ci sono tutti questi orrori nel mondo e un'inspiegabile miopia della leadership politica, l'arte ha un ruolo attivo all'interno della società? Diciamo che, tra i suoi tanti ruoli, uno di questi è quello di proiettare un ideale; per mostrare una *via d'uscita* dagli orrori del mondo o, quando necessario, un sobrio salto frontale *al loro interno*. Per quanto riguarda il ruolo dell'artista nella società... ci sono tante opinioni al riguardo quanti sono gli artisti.

DC Le opere esposte a Trieste mostrano i confini nascosti tra gli oggetti comuni con cui interagiamo quotidianamente e gli ordigni bellici progettati per essere utilizzati durante un conflitto. Sembrano sia dolci strumenti domestici che strumenti spaventosi ma ironici. Pensi che il visitatore debba scegliere tra i due?

LT Anche se realizzo sculture e installazioni a forma di armi e droni, non perdono la violenza! Ciò che faccio è fornire una cornice di discussione, portare alla luce e cercare di mostrare il potenziale distruttivo che ha – che nelle fasi attuali della storia contemporanea funziona come una sorta di camicia di forza, costringendo varie entità a entrare in conflitto, anche quando va contro i loro interessi. Parlare della realtà della guerra può essere una forma di propaganda e auto-propaganda. Prendiamo ad esempio le tue domande: possono essere “dolci strumenti domestici”

(per riferirsi agli “strumenti” nel senso che gli dava Wittgenstein); oppure potrebbero diventare, in un contesto completamente diverso, una forma di interrogatorio. Tutto dipende da *come* ci relazioniamo alle cose e con quale intensità. Un altro esempio: una pistola potrebbe essere usata come un oggetto di gioielleria (poiché alcune armi sono progettate solo per scopi decorativi) o come strumento di morte. Per quanto grande sia il potenziale distruttivo di un oggetto, rimane un semplice artefatto finché non c'è una mente dietro ad esso che lo usa per fare del male agli altri. I carri armati utilizzati in passato nella seconda guerra mondiale o quelli costruiti durante la guerra fredda sono stati, per molto tempo, semplici strumenti – simboli, se si vuole – per scoraggiare l'aggressione. È stato solo durante la guerra in Ucraina che questi “oggetti da collezione”, resi ormai completamente obsoleti dal progresso tecnologico, sono stati tirati fuori dai magazzini – rispolverati, per così dire – e riutilizzati per l'invasione. Ma, alla fine, cosa significa “arma”? Recentemente ho letto che l'utilizzo dell'inverno è una caratteristica specifica del modo in cui i russi conducono le loro campagne militari; quindi una stagione può essere un'arma! Può una matita appuntita diventare un'arma, in una mano esperta? Può un giornale diventare un'arma ideologica? Possono gli ingredienti della cucina o del bagno di una casalinga essere trasformati in bombe da qualcuno che abbia una rudimentale conoscenza della chimica? Sono semplici domande retoriche: sappiamo che anche gli oggetti più umili possono di-

ventare armi; e possono essere “dolci”, “giocosi”, “ironici” o addirittura il contrario! Nel mio lavoro mi interessa invogliare il visitatore a porre tali domande e a prendere coscienza della natura oscura di oggetti, parole e azioni. Allo stesso tempo, per me è importante evitare di dettare il significato delle opere – perché ciò impoverirebbe sia le opere d’arte che l’esperienza che ne fa lo spettatore – e invece invitare lo spettatore ad aggiungere il proprio “codice di segni” a quelli che propongo, permettendo così lo sviluppo di una certa ambiguità, addirittura di un dialogo.

DC Nella tua pratica utilizzi spesso materiali trovati. Immagino che il tuo studio sia come un magazzino. È questa una parte fondamentale del tuo processo creativo? Come lo organizzi solitamente?

LT Il mio studio si trova in un’ex scuola di danza e dispone ancora di tutte le strutture necessarie per praticare l’arte della danza (effetti di luce, enormi specchi). Anche la sua posizione è importante: a soli duecento metri dal giardino botanico, tra un teatro di marionette e l’istituto di chimica dell’università. Inoltre è spazioso, cosa fondamentale per il mio lavoro, dato che realizzo sculture e installazioni di grandi dimensioni. L’anno scorso Dan Perjovschi ha visitato brevemente il mio studio e, giocando con le idee, mi ha detto che ogni piccolo angolo del mio studio, lasciando così come è tutto ciò che c’è, poteva essere “esportato” direttamente nel museo. Mi stava dicendo che abito e lavoro in un’installazione viva e dinamica!

In questa parte della Germania è straordinaria l’abbondanza di materiali che si possono acquistare o anche solo trovare. A volte, quando faccio le mie solite lunghe – si potrebbe dire contemplative – passeggiate per la città, compro o prendo un oggetto che ho trovato semplicemente perché si adatta, cromaticamente, all’insieme del mio studio. Questo tipo di accumulazione ha le sue leggi interne; quando integrato in un ambiente come il mio studio, un oggetto o un materiale diventa un’opera d’arte. È una questione sia di immaginazione che di una certa disciplina nel lavorare, nel giocare, con gli imponderabili.

DC Proietti le tue opere in serie? O ognuno è un pezzo individuale?

LT Ricordo che quando avevo sei anni volevo realizzare un pezzo più grande, più grande di qualsiasi cosa avessi fatto prima! Ho guardato uno dei tappeti a casa e ho detto che volevo che il mio prossimo dipinto fosse grande quanto quel tappeto. Ma il punto è questo: a quell’età, per poter dipingere qualcosa di quelle dimensioni su tela, avrei dovuto salire sulla scala, il che sarebbe stato piuttosto scomodo e persino pericoloso. Quindi, poiché volevo davvero, davvero realizzare quel pezzo, e nulla mi avrebbe dissuaso dal farlo, ho dipinto trentasei pezzi in formato A4, ciascuno concepito come un’estensione dell’altro. Dopo tre mesi di lavoro attento e assiduo, avevo finito e avevo il mio dipinto grande quanto un tappeto.

Quindi, per rispondere alla tua domanda: entrambi i modi di af-

frontare un nuovo pezzo – come opera d'arte individuale e autonoma, o come segmento di una serie – coesistono nel mio lavoro. Ma le serie sono state davvero una costante per me, fin dalle prime fasi.

DC Di solito pensi allo sguardo e alle reazioni dello spettatore mentre lavori? O preferisci essere completamente libera e vedere le reazioni più tardi?

LT Ho mantenuto intatta la maggior parte dei miei vecchi istinti; a volte ripeto anche consapevolmente gesti che ho fatto quando ero molto più giovane. I bambini raramente pensano alle reazioni del pubblico, mentre gli adulti certamente lo fanno, e forse troppo! Quindi, anche se tratto il mio pubblico con il massimo rispetto, mi piace pensare di stare da qualche parte tra questi due poli, lasciando passare avanti la bambina che ero una volta e rifiutando l'erosione che normalmente arriva con l'età. Ma non dirlo a nessuno: è un segreto!

GCJ A Trieste l'improbabile è domestico: componi i tuoi assemblaggi con pezzi di oggetti... che mai si combinerebbero; cose minacciose come le armi... sono inoffensive; metti insieme droni... con chitarre; le tue altalene... sono fatte con pericolose falci. Quali sono le tue narrazioni sulla domesticità e perché chiami la mostra "ninnananna"?

LT Nelle sculture e nelle installazioni che ho esposto allo Studio Tommaseo, ho cercato di presentare la

guerra come una parte fondamentale della condizione umana, che permea la vita quotidiana, quella domestica, quella banale. La violenza si materializza sui campi di battaglia che sono le nostre menti. Questo è il motivo per cui ho incluso pezzi presi da altalene e culle per bambini, ad esempio, così come da oggetti domestici diversi come fuochi d'artificio, aspirapolveri o attrezzi da giardinaggio. Ho costruito i finti droni e le armi che erano il fulcro della mostra in modo giocoso e ironico: ho realizzato droni destinati a "rastrellare e disperdere nuvole" o droni delle Pagine Gialle circondati da palline da golf! La forma di un drone, di una pistola o di un aereo si confonde con quella di una chitarra o di una culla. Le falci diventano altalene, le ninnenanne vengono cantate in segno di negazione della morte e i droni diventano giocattoli senza alcuna funzione meccanica. Ho provato a giocare con le narrazioni della domesticità e dell'aggressività, in modo ponderato, ironico e spesso irriverente.

Quanto al titolo della mostra, *Ninnananna*, ripeto qui quello che dissi in altra occasione: mi è stato chiesto chi canta questa ninnananna: sono i cannoni? i droni? le falci? Ogni volta che a Samuel Beckett veniva chiesto dell'identità di Godot, rispondeva che non la conosceva e che non aveva mai nemmeno cercato di chiarire quell'aspetto della sua opera. Condivido il suo scarso entusiasmo nello spiegare il significato del mio titolo! Una possibile risposta, però, potrebbe trovarsi nel pezzo nato dalla collaborazione con Jonas Hellborg, il grande musicista svedese. Nel breve video

proiettato sopra il ritratto che ho dipinto di lui, Hellborg esegue una canzone marinara svedese, *Byssan Lull*, che, nella mia mente, collega segretamente Trieste a quel pezzo. Ma in realtà non so chi canta la ninnananna. Tutto quello che so è che la canzone esiste...

DC I razzi, gli elementi di esplorazione spaziale e le armi erano per lo più giocattoli da ragazzi. Ora le cose sono cambiate. Perché sono così importanti nella tua pratica?

LT Anche questo è qualcosa di cui ho scritto di recente e, poiché le mie opinioni non sono cambiate, le ribadirò. Le armi, tradizionalmente, hanno – almeno in superficie – escluso l’ambito domestico; l’hanno isolato, scomunicato, mentre apparentemente lo proteggevano dalle minacce esterne. Attraverso le mie sculture e installazioni, cerco di aggiungere una nota simbolica bellicosa all’ambiente domestico – e viceversa – perché mi sembra che ci sia un lato competitivo anche nel più innocente degli ambienti umani. Anche durante l’infanzia siamo addestrati a impegnarci in vari giochi di potere. I giocattoli che imitano le macchine e le armi per l’esplorazione spaziale, come dici tu, sono stati usati come strumenti per condizionare la mente dei bambini, così come le bambole, le cucine in miniatura, ecc. per le bambine. Attraverso di loro, i bambini e le bambine sono iniziati a ciò che la società si aspetta da loro. Man mano che i bambini crescono, i loro giochi diventano anche più complessi, più tattici, più compe-

titivi, ad esempio nel *Cattura la bandiera* o nella *Guerra dei colori*. Consideriamo anche i videogiochi, molti dei quali sono piattaforme che stimolano gli istinti competitivi e aggressivi in coloro che diventeranno futuri adulti – e forse soldati. Tali giochi alimentano la spinta combattiva dei bambini e dei giovani adulti, cui probabilmente poi faranno eco molti aspetti della loro vita. Ora vediamo come le armi telecomandate siano diventate indispensabili nei conflitti armati. Non esiste più una linea molto netta tra le simulazioni video e la guerra come la intendevamo. Inoltre, alcune narrazioni presentano la distruzione – perfino la morte – come una sorta di “ricreazione” destinata a coloro che sono stanchi della nostra presunta realtà inospitale.

Quindi, il drone, che è diventato, negli ultimi anni, un motivo ricorrente nel mio lavoro scultoreo, è un simbolo di distruzione distaccata e remota, un cinico dare corpo all’eliminazione del nemico che avviene nei videogiochi. La vittima di tale annientamento non è solo il corpo vivo, respirante e sensibile trasformato improvvisamente in un cadavere, ma anche il senso di colpa che l’autore del reato finisce per non provare più. Il distacco con cui vengono utilizzati i droni conferisce una dimensione nuova e spaventosamente neutrale alla guerra e all’atto di punizione. La mia speranza è che le installazioni che ho esposto allo Studio Tommaseo portino queste riflessioni, tra molte altre, alla luce.

Luciana Tămaş

NINNANANNA

2021 Young European Artist Trieste Contemporanea Award

9 December 2022 > 17 February 2023

Trieste, Studio Tommaseo, via del Monte 2/1

Exhibition curator / Daniele Capra

A production / Trieste Contemporanea

In collaboration with / Studio Tommaseo

Sponsored by / Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

Catalogue editor / Giuliana Carbi Jesurun

Texts by / Daniele Capra, Giuliana Carbi Jesurun, Luciana Tămaş

Photographs / Agnese Divo

English translation and editing consultancy / Nicholas Komninos, Andrew Winer

Graphic design / Giulia Lantier

Printing / Grafiche Filacorda Srl, Udine

Press office / Marina Lutmann

Project assistant / Giovanna Carbi

2023 © trieste contemporanea

© texts the authors

Trieste Contemporanea Committee

Italy – 34122 Trieste via del Monte 2/1

info@triestecontemporanea.it

www.triestecontemporanea.it

