



nell'universo di Blanchot, ho avuto l'impressione di esserci proprio entrato dentro. Ricordo di aver incontrato Derrida, abbiamo scambiato qualche parola e gli ho chiesto di guardare il mio lavoro, ispirato al testo di Blanchot, *Thomas L'Obscur*. Ne ero piuttosto fiero e pensavo fosse interessante conoscere il suo giudizio. La volta successiva, gli ho chiesto che ne pensava e lui mi ha detto: «Quasi niente».

In un certo senso, ero sicuro di aver capito qualcosa di profondo di Blanchot, era come se avessi potuto toccarlo, questo qualcosa.

In effetti non sai dove sei e chiunque si ritrovi nei suoi libri, in fondo non sa dov'è.

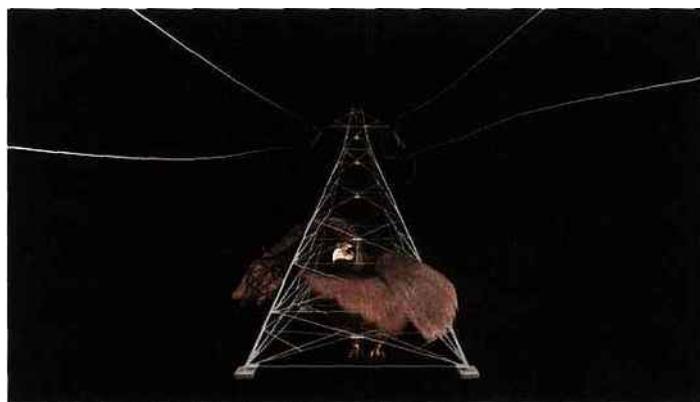
È come fluttuare. Chi legge i suoi libri pensa di saperne qualcosa, ma potrebbe anche essere qualcos'altro.

C'è una necessità particolare che ti ha spinto oggi a realizzare questi lavori per la Fondation Cartier?

C'è una parte di me che è cosciente di questo lavoro, ho l'impressione che sia stata una svolta, non in negativo, ma qualcosa che si tiene di riserva, e inoltre queste idee sono chiaramente radicate nel mio lavoro. Ma ci sono molte ragioni perché io faccia questo proprio ora, cosciente della mia epoca. M'interessa l'oro come metafora del valore perché implica il mondo intero. E queste strane informazioni che ci arrivano sulla struttura che governa ogni cosa, fanno quasi paura.

Quanto il mondo crede oggi a un senso? L'Occidente? Ci sono così tante menzogne dietro... e la gente crede che sia la realtà. Forse per questo ho sentito l'urgenza di lavorare su questo tema. Certo, mi baso sul linguaggio e sull'immagine

Ho l'impressione che ci sia per me uno spazio d'interrogazione profonda, che devo scavare: è il mio petrolio. E in fondo tutto questo genera altre idee... È uno spazio strano. Che cos'è la vita? Che cos'è il senso? Se queste questioni sono rivolte unicamente verso l'esterno, non funziona, e nemmeno se sono rivolte soltanto all'interno di noi stessi. È un flusso costante, fra se stessi e il mondo... Ma penso di non essere un artista che lavora sulla moneta corrente.



Dall'alto: Gary Hill. *Guilt*. 2006

Installazione

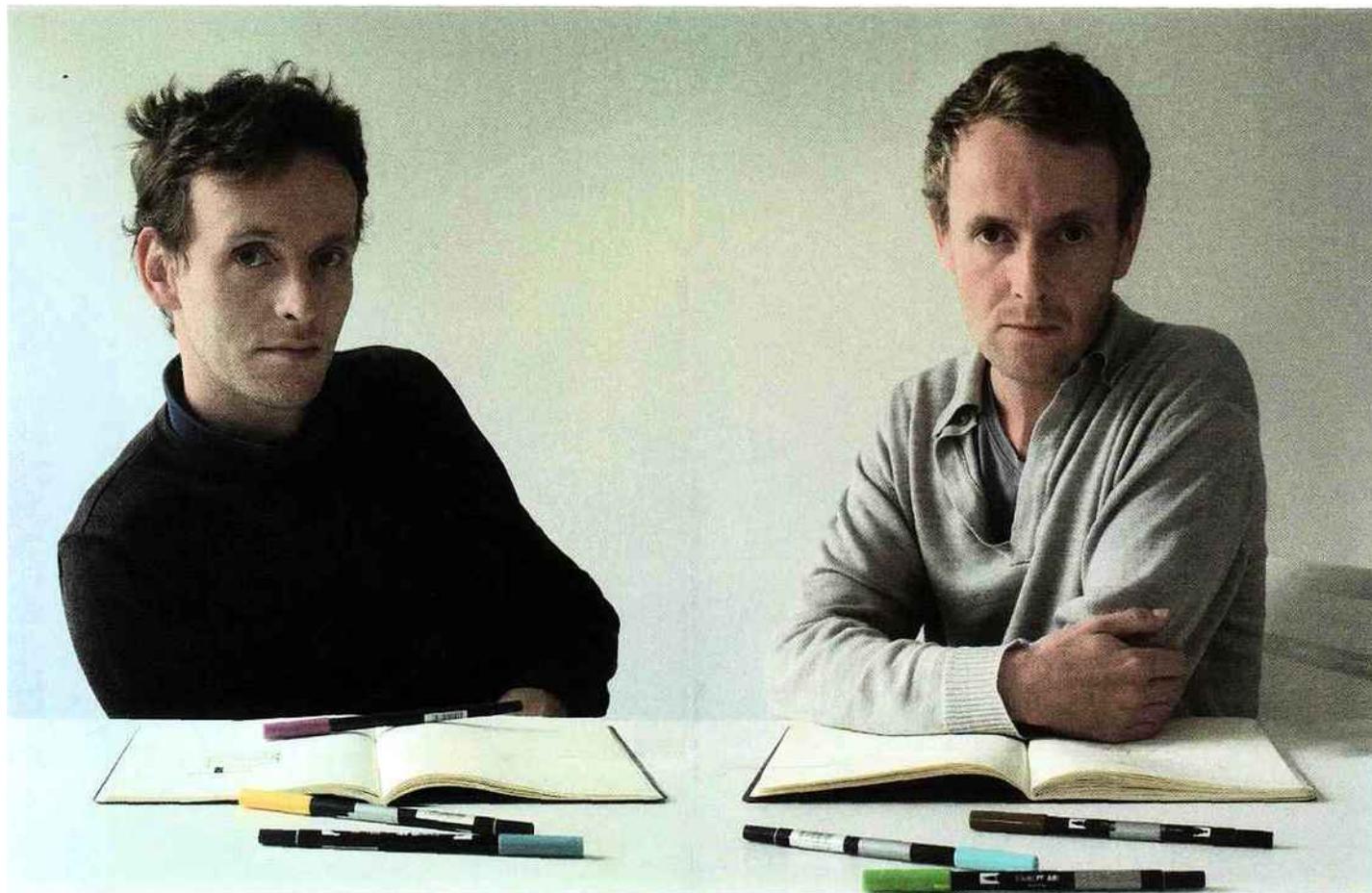
Commissionata dalla Fondation Cartier pour

l'art contemporain, Paris, © Gary Hill

Ph. Patrick Gries;

Gary Hill, *Frustrum*, 2006

Still dalla simulazione video, © Gary Hill



Una foto dei designer Erwan e Ronan Bouroullec. Credits: ©Morgane Le Gall

The floating house

Noti per il loro design dalle linee semplici e modulari, i fratelli Bouroullec muovono i primi passi nell'architettura. Realizzando una casa galleggiante che sarà una residenza di artisti. Sorprendente costruzione anfibia che sorge nell'isola di Chatou

di Alessandra Fanari

E a Chatou, nell'isola degli Impressionisti, che Erwan e Ronan Bouroullec, i fratelli più famosi del design, firmano la loro prima architettura. Primi passi che avvengono in modo originale e in uno spirito coerente al loro universo.

E una casa galleggiante, una residenza di artisti commissionata dal CNEAI (Centre national de l'estampe et des arts imprimés). Se la scala è diversa, la costruzione esprime in pieno la vocazione alla mobilità e alla modularità che è il paradigma del loro lavoro. Lo stile è sobrio ma il tratto sa articolare la superficie in un disegno inatteso. Il massimo delle aperture, un gioco di linee che fa eco a quelle dell'acqua e della terra, sembra prolungare lo spazio dell'imbarcazione negli elementi naturali circostanti. Mobile e versatile, la casa dei Bouroullec, somiglia ai loro oggetti: leggeri, discreti, timidi eppure forti e definiti nella loro identità. Probabilmente perché la vera identità sa cambiare, e sempre in divenire e sa accogliere infinite altre storie. Quelle di un altro uso, un altro interlocutore, un altro pensiero.

Chatou è un luogo che ha un immaginario molto definito, legato agli Impressionisti e c'è questa presenza forte di un elemento naturale come l'acqua. Quali sono i punti cardine che vi hanno orientato?

Abbiamo lavorato intorno a due assi: da un lato c'è l'acqua, elemento con il quale volevamo far confrontare il più possibile l'abitante di questa casa, quindi massimo d'aperture posizionate in rapporto alle prospettive del fiume, e nello stesso tempo, bisognava creare una certa intimità per gli abitanti, specie riguardo alla chiazza che è uno spazio pubblico e l'isola di Chatou può essere molto affollata.

È un po' da tutto questo che deriva la struttura primaria della casa. Abbiamo pensato di creare una specie di tubo in alluminio che costituisce la casa stessa e l'abbiamo aperto



In questa e nella pagina successiva, interno ed esterno della "casa galleggiante" di Paul Talbot anni 60 & C. Bouroullec.

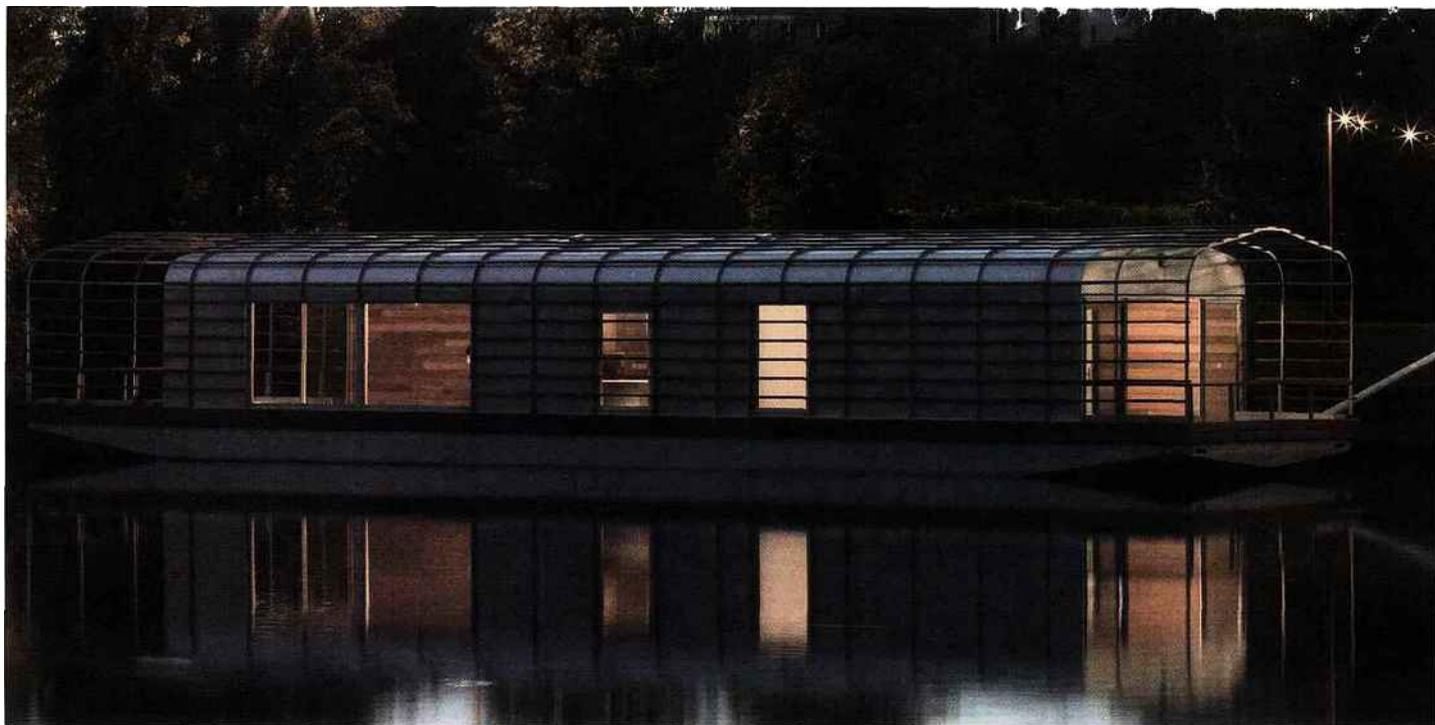
al massimo, perciò ci sono due aperture su ogni lato situate alle due estremità del tubo. Inoltre grandi vetrate che seguono le prospettive degli argini, oltre a vetrate perpendicolari che guardano direttamente sull'acqua. Poi abbiamo ricoperto il tubo in alluminio con una tettoia di legno, una sorta di tenda che crea nella casa una suddivisione un po' più sottile tra l'interno e l'esterno e che protegge l'intimità dei suoi occupanti.

Che tipo di materiali avete privilegiato?

L'abbiamo costruita dall'inizio alla fine, voglio dire che abbiamo fabbricato tutto ex novo, chiatto compresa. Nessun elemento è preesistente, la scocca stessa, che è la copertura principale della casa, più tutti gli elementi strutturali, sono realizzati in alluminio e saldati come in una barca; la maggior parte delle imbarcazioni, anche quelle da crociera sono realizzate così. Abbiamo lavorato anche con un architetto navale, Jean-Marie Finot e con un architetto tradizionale, Denis Devers.

Nella storia dell'architettura esistono degli importanti esempi in questo campo. Dalla casa galleggiante di Jean Prouvé fino a quella di Mies Van der Rohe... Vi hanno influenzato o ispirato?

Siamo stati guidati da due cose. Innanzitutto dalla questione finanziaria, il budget globale non era molto alto, quindi siamo andati verso una fabbricazione relativamente rustica, cioè utilizzando il minimo di materiali e di mano d'opera... La seconda linea guida era l'idea di fondo che comunque la casa sarebbe stata prima di tutto ed essenzialmente una barca e che quindi, pur non essendo dotata di un motore, può essere spostata e riprodotta. Intorno a questo abbiamo lavorato, forse per rendere meno specifica l'architettura, per attenuare l'aspetto del "capo-lavoro" per darle una dimensione un po' più anonima, sintetizzata nell'idea che la costruzione si sarebbe potuta ritrovare altrove. E queste strategie che ho descritto - il fatto che potrebbe essere riprodotta e ritrovarsi da un'altra parte - sono tutte caratteristiche che si ritrovano in Prouvé.



Nel vostro design si ritrova spesso l'idea di mobilità e di modularità. C'è una coerenza di fondo che lega questo progetto di architettura al vostro universo?

Senza dubbio. All'inizio quando abbiamo avuto la prima richiesta dal CNEAI, eravamo un po' perplessi, perché l'architettura era un terreno sul quale avevamo lavorato poco, in ogni caso non a quella scala. Ed è vero che fare un oggetto che non è radicato, che è qualcosa che si può spostare e che può avere delle vite differenti per fruitori differenti, era qualcosa che ci interessava molto e che in fondo è molto vicino alla nostra logica abituale di design industriale...

Come avete affrontato il cambiamento di scala?

Abbiamo disegnato molti mobili e molte costruzioni rivolte all'architettura d'interni, e fra la logica di concezione di questi e quella che presiede alla casa galleggiante in fondo non c'è molta differenza. Quando abbiamo fatto *Double Box* o *Roc* per Vitra eravamo guidati un po' dallo stesso scopo, dalla stessa volontà. Abbiamo utilizzato dei modi di disegnare che sono i nostri, un certo modo di fare il tratto che rende le superfici un po' più complesse... Poi è chiaro che la casa era un progetto in scala differente e ha richiesto molto di più in termini di organizzazione, di messa in opera dei processi, ma globalmente, per quanto riguarda il metodo puro di concezione e il modo di arrivare all'oggetto vedo sempre meno differenze.

Textile Tiles, il vostro sistema di pareti in tessuto, è attualmente presentato a Lille 3000, nell'ambito dell'esposizione Futurotextiles. Se ritroviamo l'idea di modularità dello spazio, allo stesso tempo è evidente anche a una vocazione ecologica di questo progetto. Si tratta di un'attenzione particolare alla questione dello sviluppo duraturo e dell'ambiente?

Le *Textile Tiles* all'origine sono state concepite per lo showroom Kvadrat di Stoccolma. Ciò che c'è senza dubbio una grande versatilità. È un sistema di pareti che possiamo installare come una tenda, solo che si ottiene qualcosa di più importante, più profondo, spesso, qualcosa che trapassa una stanza come farebbe un muro tradizionale.

Ma allo stesso tempo, guardando allo showroom di Stoccolma interamente fatto di queste pareti, se fra qualche anno si volesse cambiare, basta tagliare i fili di sospensione e torna tutto come prima. Le *Tiles* permettono degli interventi sull'edificio senza alterarne la struttura. Da questo punto di vista è vero che vanno nella direzione di

uno sviluppo eco-sostenibile, e anche se in se stesse non sono particolarmente ecologiche, danno allo spazio questa capacità di essere ripensato in modo semplice. Non devono essere distrutte, possono essere tolte in modo semplice. È ancora una trasposizione dell'idea di mobilità: un habitat che può reinventarsi e ridefinirsi continuamente...

Nel mondo del design, il vostro stile sobrio ed essenziale vi ha valso qualche anno fa la definizione di "anti-Starck", facendo riferimento al linguaggio più barocco del designer. Cosa ne pensate?

Non siamo noi ad esserci dati questa definizione e chi ha scritto queste cose era sicuramente più interessato allo star-system che esiste anche nel design e quindi divertito all'idea di opporsi a Starck, che rimane una grande figura del design francese. Non è qualcosa che ci interessi molto. Riconosciamo tantissime qualità nel lavoro di Starck e troviamo che sia una frase piuttosto polemica. L'unica certezza è che noi e Starck non partiamo dalle stesse ispirazioni. Sia noi che Starck utilizziamo degli archetipi, delle memorie collettive, ma lui utilizza icone molto legate alla decorazione, riproduce vecchie poltrone, grandi specchi, riporta stoffe, drappaggi capaci di evocare atmosfere ben definite. Noi possiamo lavorare attraverso le stesse modalità, ma cerchiamo referenze più profonde e meno palesi.

A quale visione dell'oggetto corrisponde questa necessità di un'utilizzazione più indiretta, quasi spettrale delle referenze e degli archetipi?

Direi che al contrario di Starck noi cerchiamo di rendere gli oggetti il più possibile indefiniti, di renderli non così semplici - perché a nostro avviso non è vero che abbiamo una scrittura semplice o minimale, credo che le cose siano più complesse - quanto allusive. I nostri oggetti non dicono molto rapidamente da dove vengono, come sono fatti, qual è la loro identità... Questo permette alle persone di potersi appropriare dell'oggetto sulla base di quelle che sono le loro referenze. Il nostro linguaggio non è tanto minimale ma più sottile e nascosto.

Quindi l'oggetto è una storia che si costruisce a due, ha bisogno di un interlocutore? Esatto. È qualcosa che non è completo, che non apporta per forza tutto il quadro o tutta la sua storia, ma che allo stesso tempo porta con sé segni sufficienti perché l'interlocutore di cui tu parli possa rapidamente riconoscere questa storia.