

daniel gustav cramer

interview by Chiara Parisi

NLestin utem dipisim adi gnim vercil dolore er
susci erate enim inis nonsequisim quis nullandrem
ipsusti onullan dreetue dolenis niatuer suscill.

/

NLestin utem dipisim adi gnim vercil dolore er
susci erate enim inis nonsequisim quis nullandrem
ipsusti onullan dreetue dolenis niatuer suscill.

daniel

gustav cramer

Daniel Gustav Cramer (Düsseldorf, 1975), artista, vive e lavora a Berlino. Dopo aver completato gli studi in comunicazione visiva a Münster, frequenta un Master of Arts presso il Royal College of Art di Londra. Dal 2005 al 2007 è senior lecturer per il dipartimento di Fine Art della Sheffield Hallam University, ed è stato in residenza presso le università di Oxford e Melbourne. Inizia a far conoscere il suo talento nel 2002, con la partecipazione ad alcune collettive a Parigi, Londra e Münster. A queste segue un'intensa attività espositiva che porta i suoi lavori in gallerie, musei e kermesse in tutto il mondo. Nel 2004 la sua prima monografica, *Woodland*, alla Domobaal Gallery di Londra e alla Van der Grinten Galerie di Colonia. Del 2006 è la mostra *Trilogy*, presso la Galleria Carla Sozzani di Milano, mentre del 2010 sono *Liste 15* alla Boltelang Gallery ed *Eight Works* al Dortmunder Kunstverein. Collabora con Haris Epaminonda al progetto in corso *The Infinite Library*, esposto nel 2010 al Museo di Palazzo Poggi e alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Molti i premi ricevuti, tra i quali il Jerwood Photography Award nel 2004, e le pubblicazioni a lui dedicate (l'ultima è dello scorso agosto: *Thirty-Six*, edizioni The Green Box).

danielgustavcramer.com

*Daniel Gustav Cramer (Düsseldorf, 1975) is an artist who lives and works in Berlin. After completing his studies in visual communication at Münster, he did a Master of Arts at the Royal College of Art in London. From 2005 to 2007 he was senior lecturer at the Department of Fine Art of Sheffield Hallam University, and has been artist in residence at the universities of Oxford and Melbourne. People started to become aware of his talent in 2002, following his participation in several joint exhibitions in Paris, London and Münster. These were followed by an intense exhibition activity which took his works to galleries, museums and festivals all over the world. In 2004 he staged his first solo exhibition, *Woodland*, at the Domo Baal Gallery in London and the Van der Grinten Galerie in Cologne. In 2006 his exhibition *Trilogy* was held at the Galleria Carla Sozzani in Milan, while 2010 has seen *Liste 15* at the Boltelang Gallery and *Eight Works* at the Dortmunder Kunstverein. He is collaborating with Haris Epaminonda on the ongoing project *The Infinite Library*, shown in 2010 at the Museo di Palazzo Poggi and the Biblioteca Universitaria in Bologna. He has received many prizes, including the Jerwood Photography Award in 2004, and a number of publications have been devoted to him (the most recent was published last August: *Thirty-Six*, *The Green Box*).*

danielgustavcramer.com

Daniel's work could function as a kind of micro-cosmos of the world. Each individual work is proposing a system, this one system that is the world around us, shifted every time, viewed from a different angle. The complexity only really appears once one comes across several of these works together. Often they give hints of their representative nature, they are circular, arranged in order, take on the appearance of a book. Despite their detachment and closeness, which one is repeatedly confronted with at first, there is a poetic warmth, a sense of "me in my time." The works raise questions, or perhaps one asks questions when faced with those works: question on the nature of man, time, memory and one's own origins.

The first time we talked together it was about a picture of a monkey. You tell me that it was a coincidence: you saw the monkey sitting in a spot of light somewhere in the forest. Then, much later, you felt conscious of the situation: a portrait of mother and child. I would like to know how you make a picture. The idea of "previsualization" is quite important in the photographer's lexicon, but I don't know if it's important for you. Do you have to work a long time before you know what you want for the final print or does it appear instantly with intuition?

Looking at the image of the monkey now, it feels rather staged, the way the light falls and the posture, although, as you pointed out, it was an unexpected encounter. I guess I can best describe the way I work by outlining two processes. One is obvious: I am talking with friends, missing people that are close to me, enjoying moments and places, and through that ideas for works come up. These ideas are usually quite plain. They might have to do with order, with numbers for example, or rhythm, or personal memories, with loss or joy. Usually I carry them around with me, or I write them down. The second process runs parallel, but often feels almost detached from the first. I am collecting things. Old and unused papers. Wherever I go, I always keep an eye on them. In my storeroom I have some really old ones from Akureyri, a city in Iceland, right next to old school books made for pupils from a Japanese island. Recently I have started collecting postcards of places with identical names. Oxford in New Zealand, Melbourne in the United States. I don't know if they will ever leave their box really. Certainly, my most extensive archive is that of photographic negatives. I have files in boxes organized on several shelves in my studio. When I am traveling, I photograph a lot. I was working on a project in Yakushima, a small island south of Japan, where I saw the monkey you mentioned sitting nearby. Once the photograph was taken and developed, it found its place in the archive. At times, these two

L'opera di Daniel potrebbe essere considerata una specie di microcosmo del mondo. Ognuno dei suoi lavori sottintende un sistema, lo specifico sistema del mondo che ci circonda, visto da angolazioni diverse, in continue permutazioni. Ma è soltanto quando ci si trova davanti a più opere insieme che la loro complessità emerge davvero. Spesso accennano alla propria natura rappresentativa, sono circolari, organizzati con ordine. Malgrado il distacco e la vicinanza con cui ci si trova inizialmente messi a confronto, emerge da tutti una poeticità, un senso di "io nel mio tempo". Sono opere che pongono interrogativi, o forse è osservandoli che gli interrogativi nascono dentro di noi: sull'umana natura, sulla natura del tempo, della memoria, delle proprie origini.

La prima volta che ci siamo parlati è stato a proposito della foto di una scimmia. Dici che si è trattato di un caso: avevi visto la scimmia seduta dentro una macchia di luce in non so più quale foresta. Poi, molto tempo dopo, hai preso coscienza della situazione: ritratto di madre con figlio. Vorrei sapere come lavori. L'idea di "previsualizzazione" riveste una certa importanza nel lessico fotografico, ma non so se per te è importante. Devi lavorare a lungo, prima di capire che cosa vuoi ottenere nella stampa finale o è l'intuizione di un momento?

Vista oggi, l'immagine della scimmia mi sembra piuttosto costruita, per come cade la luce, per la postura, anche se in realtà, come hai ricordato, si è trattato di un incontro inaspettato. Credo che il modo migliore per spiegare come lavoro sia descrivere due procedimenti distinti. Uno è evidente: parlo con gli amici, sento la mancanza di persone care, vivo momenti e luoghi, e attraverso tutto ciò nascono le idee. In genere, si tratta di idee piuttosto lineari che riguardano l'ordine e i numeri, per esempio, oppure il ritmo, i ricordi personali, la perdita e la felicità. Di solito porto in giro queste idee nei miei pensieri, oppure le scrivo. Il secondo procedimento corre parallelo al primo, benché spesso ne risulti quasi staccato. Collezione oggetti. Carte vecchie e nuove. Ovunque vada tengo gli occhi aperti per non lasciarmele sfuggire. Nel mio deposito ne ho esemplari molto vecchi che vengono da Akureyri, una città islandese, insieme a vecchi libri di testo per la scuola elementare di un'isola giapponese. Da qualche tempo ho cominciato a collezionare cartoline di luoghi che hanno nomi identici a quelli di altri luoghi. Oxford in Nuova Zelanda, Melbourne negli Stati Uniti. Non so se questi oggetti usciranno mai dal loro contenitore.



Daniel Gustav Cramer,
Untitled (Monkey), 2009.
Courtesy: BolteLang
Galerie, Zurich, e/and
Daniel Gustav Cramer



Comunque, il mio archivio più esteso è certamente quello dei negativi fotografici. Su alcuni scaffali del mio studio ci sono ordinate scatole contenenti immagini archiviate. Quando viaggio faccio molte fotografie. Stavo lavorando a un progetto a Yakushima, un'isoletta a sud del Giappone, quando ho visto, seduta poco lontano, la scimmia di cui parlavi. Una volta scattata e sviluppata, la foto ha trovato posto nel mio archivio. Quando i due procedimenti si incontrano un'opera prende forma. Mi piace pensare a questi processi come a due movimenti, uno che proviene dai ricordi del passato, dalle idee o dalle esperienze di vita, il secondo che tende al futuro, poiché è un archivio di materiale ancora inutilizzato che un giorno o l'altro potrebbe trovare una sua collocazione.

Inizialmente ho considerato il tuo lavoro dal punto di vista della pratica fotografica, ma ora sono molto felice di guardarlo attraverso la struttura dell'archivio. Significativo anche rispetto a un approccio concettuale, non diverso da quello di On Kawara, forse, come si vede per esempio in *Danke*.

Negli archivi c'è qualcosa di molto umano. Immagino che ogni archivio nasconda nel suo nucleo un'esigenza di completezza, una specie di buco incolmabile che costantemente preme per attirare a sé tutti i manufatti collegati. E insieme c'è la certezza del fallimento, perché, per quanto ci si sforzi, un archivio è destinato a rimanere incompleto, a mantenersi in una condizione di "incompiutezza". Ho concluso da non molto la compilazione di un elenco di tutti gli oggetti celesti che ruotano attorno al sole (pianeti, lune, asteroidi, centauri), divisi per categorie basate sulla loro distanza dal sole. C'è un senso di interezza in questo, a dispetto della consapevolezza che nel prossimo futuro nuove tecnologie condurranno alla scoperta di altri oggetti. Stime sulla densità, sulle dimensioni, sulla materia di pianeti nani e asteroidi lontani sono inevitabilmente imprecise. A noi restano i numeri, cifre che offrono soltanto incertezza, e che comunque riescono a darci una immagine vaga e semplificata di bellezza. Per me *Danke* è tanto un libro quanto un gesto emotivo, molto personale. Un grande libro di cuoio che racchiude tutte le persone a cui volevo esprimere la mia riconoscenza, pagina dopo pagina, in ordine alfabetico. Per *Danke* ero alla ricerca di una forma, qualcosa di semplice e diretto, quindi ho deciso di invertire l'impianto tradizionale del libro e collocare una parte del colophon al centro. Apprezzo molto il lavoro di On Kawara. Mi sbalordisce la sua capacità di

processes meet and a work comes into form. I like to think of these processes as two movements, one coming from the past, memories, ideas or life experience of some sort, while the other is heading toward the future, being an archive of yet unused things that might find their place somewhere one day.

It's true that I first thought of looking at your work from the viewpoint of your practice of photography, but I'm very happy to consider it through the framework of the archive. Which is also relevant to a conceptual approach in your work, not unlike On Kawara maybe, in *Danke* for instance.

*There is something quite human about archives. I guess every archive has at its center a call for completion, a kind of infinite hole constantly and urgently drawing in all related artifacts. Next to this stands the certainty of its own failure: however much one tries, an archive is destined to be incomplete, its status "unfulfilled." I have recently finished a compilation of all known and defined objects circling around the sun (planets, moons, asteroids, centaurs), categorized according to their distance to the sun. There is a sense of wholeness in this, despite the knowledge that with new technologies further objects will be discovered in coming years. Estimates of the density, size, materials of distant dwarf planets and asteroids are given, but indisputably lack precision. One is left with numbers and figures offering nothing but uncertainty, yet creating a vague and beautifully simplified image. For me, *Danke* is as much a book as an emotional gesture, something personal. A large leather book that includes all those people I wanted to express gratitude to, appearing page by page in alphabetical order. For *Danke*, I was searching for a form, something simple and straight, so I decided to invert the book's structure and place a part of the colophon at its center. I very much appreciate the work of On Kawara. For me, it is astonishing how he is able to devote his entire life to a more or less single conceptual idea. However he develops, he will live with the burden of not being able to change his mind about the work, as it will only come to a conclusion once his life ends. There is both beauty and harshness in this idea, in the way he positions himself as a mortal being in time. Thinking about my work, I cannot really see it as being driven by concept. Although each work has an inherent logic, which means that logic in itself involves concept, it is not a consideration, but rather an element of the work. The work never serves the concept. The concept is rather a starting point from where I can freely explore the potential that has been laid out. And quite often, the concept is transformed during the process and might end up just as an echo of its own voice. When I make a work I am searching for a vehicle or a*

Daniel Gustav Cramer, *Eight Works*, Dortmunder Kunstverein, 2010

Daniel Gustav
Cramer, *Danke*,
2003.
Courtesy: Daniel
Gustav Cramer

dedicare la vita intera a una sola idea, a un solo concetto. Qualsiasi direzione prenda, On Kawara vivrà sempre con il fardello di non poter cambiare idea, poiché il suo lavoro si concluderà soltanto quando la sua vita avrà fine. Bellezza e rigore convivono nell'idea, nel modo in cui egli si colloca come essere mortale nel tempo. Tornando al mio lavoro, non riesco a considerarlo davvero concettuale. Benché ogni opera abbia una sua logica intrinseca, e la logica comprende in sé il concetto, essa altro non è che un elemento dell'opera. Un lavoro non è mai al servizio del concetto. Il concetto costituisce semmai il punto di partenza da cui posso esplorare liberamente il potenziale che mi si offre. E molto spesso, durante il processo di realizzazione di un lavoro, il concetto si trasforma, finisce per diventare soltanto un'eco di quel che era. Io cerco uno strumento, un oggetto, uno spazio capace di catturare l'atmosfera, l'emozione, il gesto o il senso di appartenenza al "qui". Quando il dato immateriale viene trattenuto da una "cosa" fisica, cerco di sottrarre tutto il possibile: di me e delle componenti del mio lavoro. Così facendo, gli elementi indispensabili che costituiscono l'opera diventano più distinti e vengono alla luce. Penso che sia per questo che i miei lavori danno l'impressione di essere concettuali. La decisione di esporre un'immagine isolata o una serie di fotografie può essere considerata una scelta concettuale. Fare un'opera, per me, significa semplificarla, spingerla al suo estremo: un estremo che penso di poter trovare quando la spettacolarità viene meno, o forse in un certo genere di silenzio.

I libri e i loro elementi costitutivi sono aspetti centrali del tuo lavoro, e ora capisco meglio il senso dei tuoi archivi di carte e come potrebbero essere utilizzati. Penso per esempio al modo in cui il libro è stato usato nella straordinaria mostra alla galleria BolteLang di Zurigo, nel 2009. Sono molto curiosa di sapere cosa ti ha guidato nell'esposizione dei libri in *Paperworks*.

Volevo mostrare due lavori relativamente complessi: i libri *Mother* e *Numbers*, che nel contesto di una mostra richiedono molto spazio per diventare attivi e stabilire un dialogo. Mi sono reso conto che non appena qualcosa di definito entrava nella mostra, entrambi venivano soffocati e diventavano muti. I "paperworks" sono gesti quasi invisibili: due pezzi di carta collegati fra loro, un'ombra decrescente, un foglio che nasconde l'altro. Creano immagini pur senza essere opere visive. Questa loro essenzialità era necessaria per l'equilibrio dell'allestimento. Entrambi, libri e "paperworks", per me sono veicoli di immagini.

space in which an atmosphere or emotion or gesture or a sense of being "here" can be captured. Once this immaterial notion is held by a physical "thing," I try to withdraw as much from it as possible: both, myself and parts of the work. In doing so, the indispensable elements that form the work become more distinct and come to light. I guess this is why the works have a sense of being conceptual. The decision to have one painting by itself, or a series of photographs, can also be considered a conceptual move. The process of making a work, for me, overlaps with the urge to simplify it, to push it to its extreme: an extreme I believe I can find in the unspectacular, or perhaps in a certain kind of silence.

Books and all the elements that form them are pivotal in your work, and now I understand better the meaning of your archive of papers and what could be its purposes. In am thinking of the way the book was used in Zurich, at the superb exhibition at the BolteLang gallery, in 2009, for instance. I'd be very curious to know how you planned the display of the books with your Paperworks.

*I wanted to show two relatively complex works: the books *Mother* and *Numbers*. In an exhibition context they require a lot of space to become active and to establish and hold a conversation. I realized that as soon as something definite entered the exhibition, both of these works suffocated and turned mute. The paperworks are nearly invisible gestures: two papers connected to each other, a decreasing shadow, one sheet of paper hiding another. They create images without being visual works. This blandness seemed necessary for the balance of the construction of this exhibition. For me both, books and paperworks equally, are carriers of images.*

From your archive also came the idea for The Infinite Library, a project that you created with Haris Epaminonda. Can you tell me a little more about it and how it is getting on?

We first started collaborating at college. The Infinite Library came together very naturally, ideas were bouncing back and forth. We both believe in and are always concerned with images. We have been talking for years about their mystery and power. The Library started with simple experiments of dismantling and reorganizing pages of books, placing them next to each other and observing the shifts that took place. The crucial moment was the recreation of a book: the violent act of terminating the internal cosmos that gave birth to a new one. These books reveal the elements involved in making the original books. It was important for us to preserve the sources, the original books, so that, when turning from page to page, one would experience both





Da questa idea dell'archivio è nato anche il progetto *The Infinite Library*, che hai creato con Haris Epaminonda. Puoi dirmi qualcosa di più sul progetto e su come si sta realizzando?

Epaminonda e io collaboriamo fin dagli anni dell'università. *The Infinite Library* è nato in modo molto naturale, con uno scambio continuo di idee fra noi. Entrambi crediamo alle immagini. Per anni abbiamo parlato del loro mistero e della loro forza. *The Library* è cominciato con semplici esperimenti di smontaggio e rimontaggio delle pagine dei libri, e dall'osservazione del risultato ottenuto con gli spostamenti. Il momento cruciale è stato la ri-creazione di un libro: l'atto violento di distruggere i suoi sistemi interni per ricrearne uno nuovo. Questi libri mostrano le tracce dei testi originali. È importante per noi preservare le fonti, in modo tale che, sfogliando le pagine, si possa fare esperienza sia del materiale originale sia dell'unità trasformata. Vi sono tante sovrapposizioni e analogie inaspettate, le figure appartengono ai generi più vari: uccelli, archeologia, fiori, case, architettura. Le strutture logiche tradizionali vengono smantellate. Sfolgiando uno di questi libri ricreati ci si interroga sulla pratica fotografica, su coloro che hanno realizzato le immagini anni prima, su come è stata prodotta la carta, dove è stata stampata, quali erano le intenzioni iniziali dell'editore. Abbiamo una stanza zeppa di libri. Ogni libro della *Infinite Library* segue una diversa logica interna, che a volte è inversa rispetto al libro originale. Io ritengo che *The Infinite Library* debba estendere fin dove è possibile la sua capacità di riunire insieme immagini del mondo, portandole dall'ordine al caos e conservando al tempo stesso una strana armonia. Il titolo viene dal racconto fantastico di Borges che narra di una biblioteca costituita da infinite gallerie esagonali, dove alcuni uomini cercano il libro che contiene tutta la conoscenza. In un certo senso, però, il nostro progetto inverte questo movimento. Come suggerisce il titolo, non siamo ancora giunti a una conclusione finale.

Bruno Munari è stato l'*enfant terrible* dell'arte e del design italiani per gran parte del secolo scorso. Partendo dalla questione della natura e dell'utilità del libro, ha introdotto una discussione generale sulla sua forma e i suoi contenuti, dedicandovi parte del suo lavoro. «Progresso è quando si semplifica e non quando si complica», diceva. Tra il 1956 e il 1958 ha prodotto *R.T.O.I.*, ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari realizzate a partire da frammenti di origine incerta e dallo scopo sconosciuto. A mio

the original material and the transformed unity. There are so many unexpected overlaps and similarities, forms repeat patterns and themes throughout all visual documents: birds, archeology, flowers, houses, architecture. The structures of original order and reasoning have been disrupted. When going through one of those recreated books, one starts wondering about the practice of the photographer himself, who created the images years back, how the paper was produced, where it was printed, what were the initial intentions of the publisher. We have a room filled with books. Each book of the Infinite Library follows a different internal logic, sometimes inverting the original book. I believe the library has to a certain extent the possibility of bringing pictures of the world together, out of order, into chaos, yet into some strange harmony as well. The name is taken from Borges' fantastic story of men entering a library of infinite hexagonal rooms searching for the one room that has the books of all knowledge. Our project in a sense inverts this movement. As the title suggests, we haven't come to a final conclusion yet.

Bruno Munari was the enfant terrible of Italian art and design for most of the last century. By questioning the nature and usefulness of books, he began a general discussion of books' form and content and devoted part of his work to this matter. "Progress is when things get simpler, not more complicated." Between 1956 and 1958 he produced the R.T.O.I., an acronym that in Italian stands for Theoretical Reconstructions of Imaginary Objects, on the basis of surviving fragments of uncertain origin and serving an unknown purpose. In my view, there is something similar between your works and Munari's. In fact, I'd really like to know what are the fundamental artworks for you. The ones that have touched, fed and influenced your work. And also, which artist of the past would you like to meet?

My knowledge of Munari's practice is rather fragmented. What I have seen so far I like very much. By posing in a light and often humorous way questions about the origin of things, of shapes, their function and meaning, he manages to deconstruct the world around us and order it anew. You are asking me about the works that have moved me and influenced my work. First of all there is music. For many years Will Oldham has been someone I have paid a lot of attention to. He can say simple things as if they were being said for the first time. His connection to his roots, to traditional American country and folk music, songwriting, the guitar and his ability to reduce, refine and reinvent are one of a kind. Jeffrey Lewis has some moments that have struck me, and certainly Gareth Dickson. There is a video recording of him singing together with Juana Molina: one of

Daniel Gustav Cramer, Untitled (Woodland) #33, 2004. Courtesy: BolteLang Galerie, Zurich, e/and Daniel Gustav Cramer

Daniel Gustav Cramer, Untitled (Termite Mound), 2010. Courtesy: BolteLang Galerie, Zurich, e/and Daniel Gustav Cramer

parere, vi è qualcosa di simile fra il tuo lavoro e quello di Munari. Sono curiosa di sapere quali sono per te le opere d'arte fondamentali. Quelle che hanno segnato, nutrito e influenzato il tuo lavoro. E quali artisti del passato avresti voluto incontrare.

Ho una conoscenza piuttosto frammentaria del lavoro di Munari. Quello che ho visto, che conosco, mi piace molto. Ponendo interrogativi sull'origine delle cose, sulle forme, sulla loro funzione e il loro significato in modo lieve e spiritoso, Munari riesce a decostruire il mondo intorno a noi e a ridargli un ordine nuovo. Vuoi sapere che cosa mi ha segnato e ha influenzato il mio lavoro? Prima di tutto la musica. Per anni ho dedicato una grande attenzione a Will Oldham. È un artista capace di dire cose semplici come se venissero dette per la prima volta. Il suo legame con le radici, con la musica tradizionale americana country e folk, le canzoni che ha scritto, la chitarra e la sua abilità a ridurre, raffinare e reinventare, sono unici nel loro genere. Jeffrey Lewis ha dei momenti che mi hanno colpito, e sicuramente Gareth Dickson. C'è un video in cui canta con Juana Molina che è una delle cose più buffe che abbia visto ultimamente. Sono attirato, sebbene in modo molto diverso, dalla musica elettronica. Ascoltare minimal techno o house ti colloca proprio qui e ora, senza passato né futuro. Quasi come una macchina del tempo sganciata dalla forza di gravità. Malgrado la sua natura effimera, questa musica ha un forte rapporto con le proprie tradizioni e identità (Detroit, Chicago, Kraftwerk, Kompakt) e allo stesso tempo tocca le radici dell'esperienza umana: ritmo, ripetizione, trance tribale. Sui miei scaffali vi sono libri dei quali non posso fare a meno. Primi fra tutti *I sonetti a Orfeo* di Rilke, *Scrivere* di Marguerite Duras, *Lo spazio letterario* di Maurice Blanchot. E amo il cinema: *Elegia di un viaggio* di Sokurov, *Au hasard Balthazar* di Bresson, *Njiushi no hitomi* di Kinoshita, tutti i film di Ozu. E potrei continuare...

Mi sembra che nel tuo lavoro paesaggio e natura trovino grande enfasi. Può darsi che io sia particolarmente sensibile a questo tema a causa del mio lavoro al Centre International d'art et du paysage di Vassivière.

È vero, penso molto alla natura. Purtroppo trascorro troppo poco tempo all'aperto. Poiché siamo in un certo senso così lontani dalla natura, ai nostri occhi un animale che vive nel suo habitat naturale risulta quasi astratto: mi ricorda qualcosa che non appartiene al mio mondo o che forse è soltanto il pallido ricordo di un passato remoto. Questo sguardo distaccato spalanca stranamente una porta su un mondo non umano: gli animali si trasformano

the funniest things I have seen recently. In a very different way, I am drawn to electronic music. Listening to minimal techno or house positions one right here, in this time, no past, no future. It's almost like a time machine that has lost its gravity. Despite its ephemeral character, this music constantly deals with its own tradition and identity (Detroit, Chicago, Kraftwerk, Kompakt) and touches at the same time on the roots of human experience: rhythm, repetition, tribal trance. There are some books sitting on my shelf that have to stay there. The first to mention are Rilke's Orpheus, Marguerite Duras' Writing, Maurice Blanchot's The Space of Literature. And I love film: Sokurov's Elegy of a Voyage, Bresson's Balthazar, Kinoshita's Twenty-Four Eyes, all of Ozu's movies. I would love to go on...

Emphasis on landscape, nature and wildlife seems to me to be something very important in your work. Maybe I'm more sensitive to this theme because of my position at the Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière.

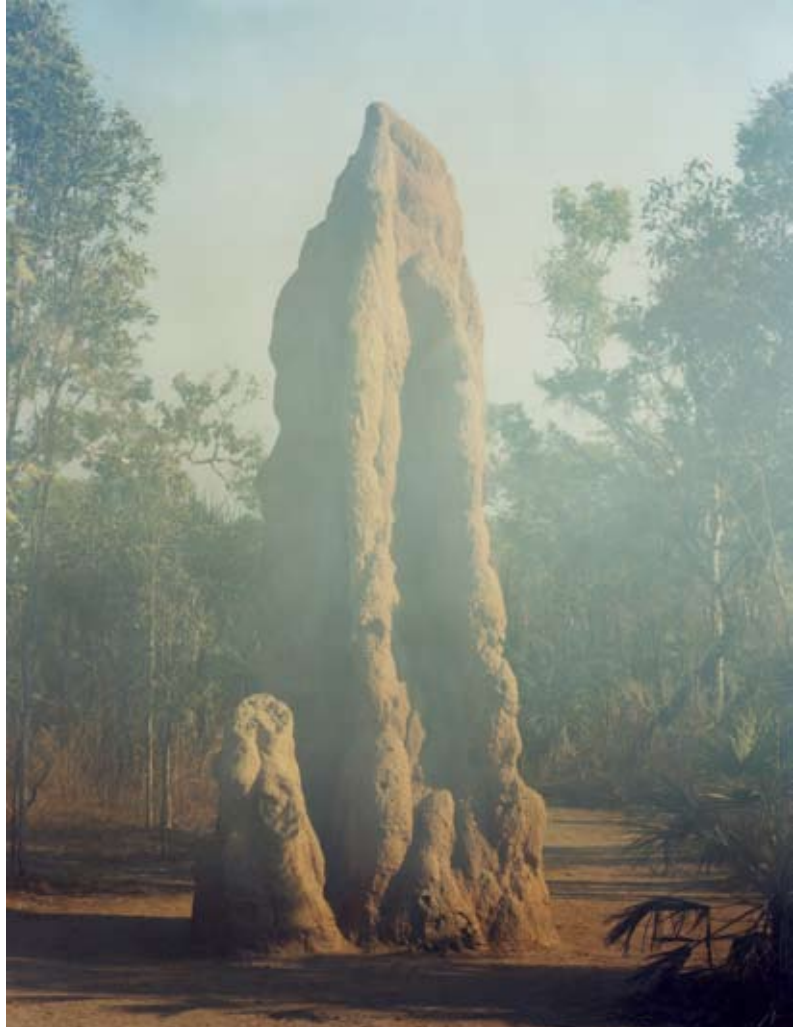
It's true, I am thinking a lot about nature. Unfortunately I spend far too little time outside. As we are somehow so far away from it, an animal living in its natural habitat feels abstract, reminding me of something that is not of my world or maybe a faint memory of a time long past. In a strange way this detached gaze opens a back door into the nonhuman world, turning us into distant relatives. It is even more the case as works are not about landscape or nature, but images of it. A picture of nature relates to an origin, something from a different time. We come from nature, then through technology are disconnected from it and ultimately are willing to destroy it. I just talked with a beekeeper in the Spreewald near Berlin about the disappearance of bee populations in relation to genetically manipulated crops. These days I probably spend an hour a day researching on YouTube and other sources into what is happening in the Gulf of Mexico right now. The worst thing, next to all the fatalities in the animal world, is that BP is not questioned or criticized. The media accepts things as they are. And I am sitting there, with a cup of tea in my hand, in front of my screen, passively taking it all in. But you were asking about my relation to nature as part of the work. Using photography to document nature as an abstractum is working so well, because the medium connects us with what we can see with our own eyes and, at the same time, it excludes a part of reality, the one that remains outside the picture. Therefore, nature presents itself as real and abstract.

All of us on the art circuit travel a lot, but it is a great pleasure for me to talk with you. I am sure that during

in parenti molto lontani. La sensazione è ancora più netta quando si tratta di immagini di natura o di paesaggio. Un'immagine della natura si collega a un'origine, a qualcosa che proviene da un'altra epoca. Esseri originati dalla natura, ce ne scollegiamo attraverso la tecnologia e alla fine sembriamo intenzionati a distruggerla. Poco tempo fa ho avuto l'occasione di parlare con un apicoltore dello Spreewald, nei pressi di Berlino, della scomparsa di popolazioni di api a causa dell'impiego di coltivazioni transgeniche. In questo periodo passo almeno un'ora al giorno cercando su YouTube e altre fonti informazioni su quanto sta accadendo nel Golfo del Messico. La cosa peggiore, dopo il destino fatale della fauna, è che BP non viene denunciata e nemmeno criticata. I media accettano tutto supinamente. E io sono qui seduto con una tazza di tè, davanti allo schermo, ad assorbire passivamente tutto. Però tu volevi sapere come esprimo il mio rapporto con la natura nel mio lavoro. Usare la fotografia per documentare la natura come *abstractum* funziona benissimo, perché la foto ci mostra quello che possiamo vedere con i nostri occhi e allo stesso tempo esclude una parte della realtà, quella che resta fuori dall'immagine. La natura, dunque, si presenta come reale e astratta.

Viaggiamo molto, noi del circuito dell'arte, eppure parlare con te è un grande piacere. Sono sicura che tieni sempre a mente, durante tutti questi spostamenti, alcuni luoghi o momenti particolari. Dove ti piace passare il tuo tempo?

Forse la nostra epoca ci offre il piacere di issare le vele quando vogliamo e di tornare in tanti modi diversi. Una condizione che in un certo senso ci tiene lontani dalla vita. Mi capita spesso di trovarmi nel ruolo dell'osservatore, che non appartiene a nessun luogo e guarda alle cose con una certa neutralità. Jonas Mekas descrive in uno dei suoi film diaristici la condizione del turista: qualcuno che passa davanti a una vetrina, si ferma, guarda dentro il negozio, si interroga, fissa la propria immagine nel vetro, poi le scarpe in vendita, si allontana e magari dopo qualche minuto ritorna... Viaggiare offre esattamente questo. Io mi sento più collegato alla vita intorno a me quando ne sono distaccato. Ricordo un viaggio su un treno che scivolava nella campagna attraverso una fila di villaggi: case, giardini, automobili, finestre, ciascun elemento la prova di un'esistenza, di sofferenze, gioie, ricordi e speranze puntualmente inghiottite da quelle della porta accanto, un villaggio dopo l'altro. Nel libro *Elogio dell'insapore* François Jullien descrive l'evoluzione della pittura dell'artista cinese



Ni Zan (XIV secolo), che per tutta la vita ha dipinto lo stesso paesaggio che vedeva dal suo studio. Non dipingeva quel paesaggio per esprimere un attaccamento al suo territorio bensì l'esatto contrario, il crescente distacco. Ho appena aperto la porta del nostro appartamento a Berlino, mi sono seduto e ho preparato una tazza di *shincha*, il primo raccolto di *sencha* dell'anno. Ce l'hanno mandato da una fattoria vicino a Kyoto. Da quando sono stato in Giappone, ho preso il tè verde un po' troppo sul serio. Sono tornato a casa, al mio letto, alla mia scrivania, e i miei ricordi mi riportano a una montagna coperta di cedri da qualche parte nei dintorni di Kii Katsuura.

Nel tuo lavoro *Trilogy*, cominciato nel 2003 (*Woodland, Underwater e Mountain*), ci sono i paesaggi fotografati (boschi, oceani, montagne), c'è l'inalterabilità della natura, ma ci sono anche nozioni e interrogativi che evocano la magia, l'eternità, i misteri della vita che ci attraversa.

Mi rendo conto che le tre serie evocano queste cose. Quando lavoro sulla natura, mi preoccupa soprattutto della composizione e del colore. Nel caso di queste fotografie, credo che la visione frontale, diretta, della natura la trasformi. È una natura invitante, come una soglia, e allo stesso tempo inquietante, un po' come il ritratto di un volto o degli occhi. Benché la fotografia sia un mezzo piatto, bidimensionale, offre un senso di profondità. Mi piace considerare queste immagini come una specie di scultura in negativo, immaginando un vuoto messo in risalto da foglie e pietre. La macchina fotografica sembra il mezzo perfetto per rapportarsi alla natura da un punto di vista visivo: porta con sé una neutralità tecnica, registrando ciò che c'è, pur essendo in realtà uno strumento di esclusione. Ricordo vagamente una frase di Simone Weil letta qualche anno fa sull'esperienza di trovarsi dentro la natura: «Come dev'essere bello e perfetto questo luogo senza di me». La fotografia riesce in qualche modo a collocare altrove lo spettatore, dentro un'immagine dove chi guarda può fare esperienza di un luogo senza esservi presente fisicamente.

Montagne, oceani, foreste in uno stato indifferenziato. Forme e colori la cui collocazione e la cui storia ci risultano sconosciute. Luoghi che sembrano remoti, inaccessibili. Tutto ciò mi fa venire in mente i soggetti dei dipinti di Morandi.

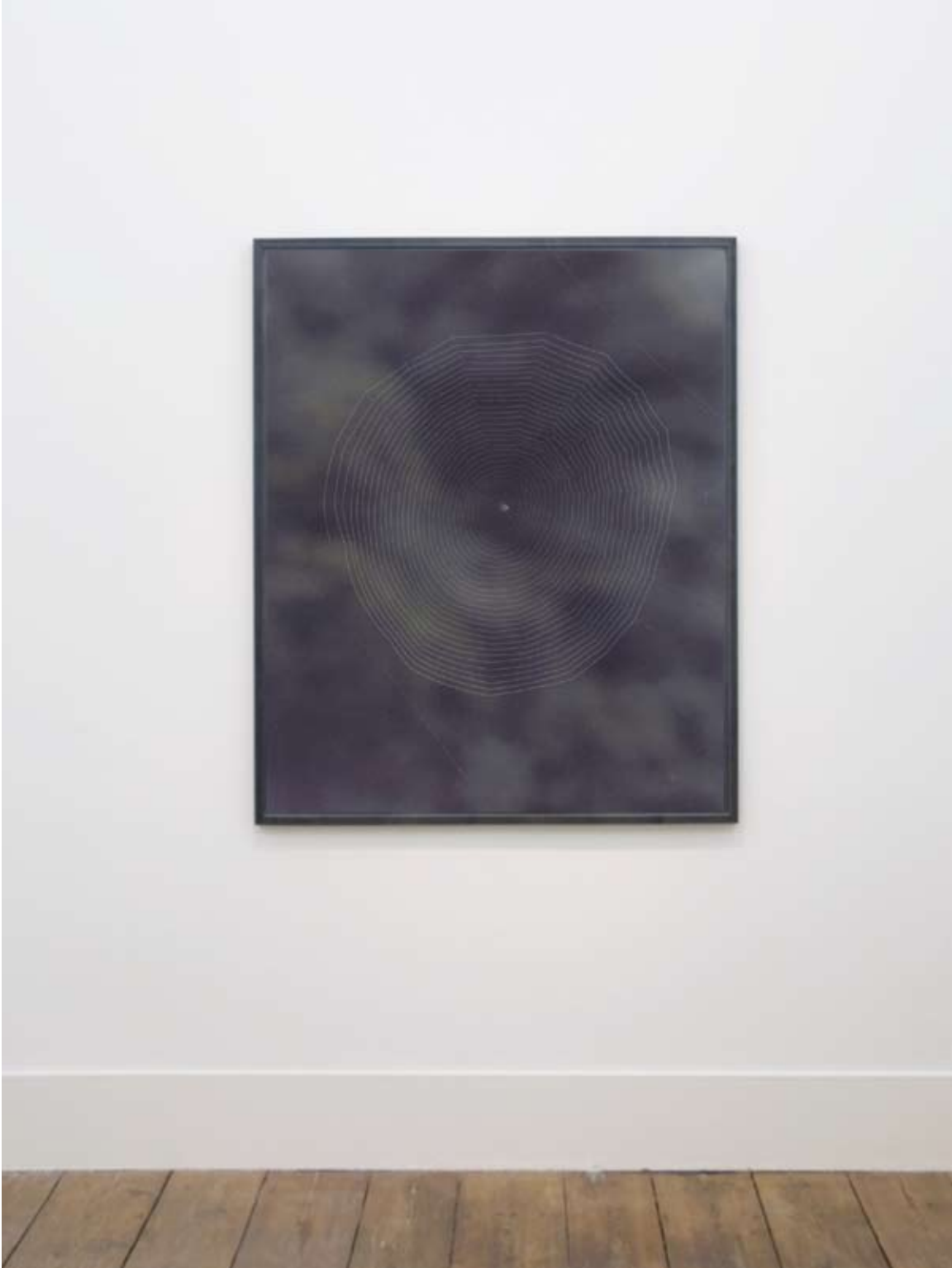
Sono un grande ammiratore di Morandi. C'è stato un periodo, quando studiavo, in cui tenevo sopra il

all these travels you always keep in mind some particular places or instants. Where do you like to spend time?

Perhaps our times bring the pleasure of endlessly setting sail and returning in all kinds of ways. Though this state keeps us in a way distant from life. I often find myself in the role of an observer, not belonging here or there, looking at things with a certain neutrality. Jonas Mekas describes in one of his diary films the state of the tourist, the one who passes a shop window, stops, looks inside, wonders, stares at his own image in the glass, then again at the shoes on display, wanders off or maybe returns some minutes later... Travelling offers exactly this. I feel most connected to life around me when I am detached from it. I remember sitting in a train drifting through the countryside passing village upon village filled with houses, gardens, cars, windows, each one evidence of a personal story, of suffering and joy, memories, hopes, all swallowed up by the ones next-door, and village upon village. In the book In Praise of Blandness François Jullien describes the development of the paintings of the Chinese artist Ni Zan (fourteenth century), who throughout his life painted the same landscape unfolding in front of his studio. He did so not to express his attachment to his surrounding, but the very opposite, his growing detachment. I have just opened the door to our apartment in Berlin, sat down and prepared a cup of Shinsha. Shinsha is the first sencha crop of the year. We have it sent over from a farm near Kyoto. I visited Japan and since then have taken drinking green tea a bit too seriously. I have returned home, to my bed, my desk and my memories of a mountain covered with cedar trees somewhere near Kii Katsuura.

In your work *Trilogy*, which you started in 2003 (*Woodland, Underwater and Mountain*), above the landscapes that you photograph (woods, oceans, mountains), above the inalterability of nature, there are notions and questions that evoke magic, eternity, the mysteries of life passing through us.

I understand that these notions are evoked by these series. When I am working on nature I am mainly concerned with composition and color. In the case of these photographs, I believe a frontal, direct view transforms nature. It is inviting, maybe like a gate, and troubling at the same time, rather like images of faces or eyes. Even though photography is a flat, two-dimensional medium, it offers a sense of depth. I like to look at those images as a kind of negative sculpture, imagining a void outlined by foliage and rocks. The camera seems the perfect medium to relate visually to nature. It brings with it a technical neutrality, recording what is there, while actually being a tool of exclusion. I remember vaguely a sentence of Simone Weil that



Daniel Gustav
Cramer, Untitled
(Spiderweb), 2009.
Courtesy:
BolteLang Galerie,
Zurich, Vera
Cortes, Lisboa, e/
and Daniel Gustav
Cramer



letto le stampe di due nature morte quasi identiche del suo ultimo periodo. In un certo senso, le fotografie dei paesaggi non riguardano solo la natura, i rametti e la nebbia, ma affrontano temi quali la ripetizione, la differenziazione, la composizione e l'architettura visiva degli spazi. Allo stesso modo, le nature morte di Morandi rappresentano a un primo livello vasi e vasetti, e in effetti si tratta di questo, ma forse sollevano questioni più essenziali sulla caducità, la composizione, la ripetizione, il colore e il tempo. Le opere di Morandi sono inoltre testimonianze della quotidianità dell'esistenza del pittore con le sorelle, della luce che entrava dalla finestra del suo studio e di molto altro ancora.

Il progetto Loch Ness sembra collegare tutte queste nozioni: l'approccio concettuale, l'archivio, le immagini, il paesaggio, i libri. Qual è il legame tra questo progetto iniziato nel 2002 e il resto della tua carriera?

Alcuni anni fa, sulla metropolitana londinese, ho notato su un giornale, *Metro*, la foto che ritraeva la scena di un omicidio. L'ho conservata e credo di averla ancora da qualche parte. La foto non mostrava la scena del crimine, la vittima o qualsiasi altra cosa che fornisse al lettore informazioni o prove: il reporter era arrivato sul luogo del delitto troppo tardi. Tre poliziotti avevano appena terminato di collocare un nastro bianco per impedire l'accesso al luogo del crimine, per precluderne la vista a chiunque. La fotografia sul giornale mostra esattamente questa scena: lo schermo bianco al centro, incorniciato dai poliziotti e da un accenno di foglie e natura. Una scena perfettamente efficace. Il nastro bianco diventa una sorta di schermo protettivo: chi non è autorizzato a vedere immagina. E nel caso di quell'omicidio in particolare, l'immaginazione deve ricreare tutto dall'inizio: sangue, coltello, parti del corpo. La magia del Loch Ness scozzese è la sua superficie. Uno schermo gigantesco e monotono, orizzontale, steso sul paesaggio. Per ore e ore molti occhi lo hanno guardato, scrutandolo senza sosta. È scuro, ed è profondo. Il loch, il lago, non è soltanto uno schermo, ma anche un enorme contenitore di ricordi e immagini. Il loch rappresenta efficacemente la relazione fra uomo e immaginazione, fra uomo e natura. Il progetto è frammentato in parti più piccole che girano attorno a queste idee. L'ultima volta che sono stato al loch, nel febbraio del 2009, mi hanno raccontato la storia di una pecora caduta nel lago da una scogliera, che sopravvive all'incidente, raggiunge la spiaggia più

I read some years ago about the experience of being in nature: "How beautiful and perfect must this place be without me being here." Photography can to some extent place the viewer somewhere, inside an image, where he can exist without his or her own physical presence.

Mountains, oceans, forests in a state of lack of differentiation; shapes and colors whose location and history are unknown to us; places that seem remote, inaccessible; all this makes me think of the subjects in Morandi's work.

I have a great passion for Morandi's work. There was a time during my studies when I used to have two almost identical prints of his later still lifes above my bed. In a way, landscape photographs are as much about repetition, differentiation, composition and the visual architecture of spaces as they are about nature, twigs and fog. Morandi's still life paintings are on the surface about vases and pots, but then they are just as much or maybe much more about essential questions of transience, of composition, of repetition, color, time; and they are also evidence of the daily experiences of his life with his sisters, of light falling through the window into his studio, and much else.

The Loch Ness project appears to link all these notions: a conceptual approach, the archive, images, landscape, books. How do you link this project, that you started in 2002, with the rest of your career?

Several years ago I stumbled over a photograph of a murder scene in the Metro newspaper on the London tube. I kept this image and must still have it somewhere. Instead of showing the scene, the victim or anything which might give any kind of information or evidence to the reader, one was left with this: the reporter arrives at the scene, but he is too late. Three policemen have just finished installing a piece of white cloth to block the path which leads to the location of the murder scene, so as to prevent access and keep it out of sight. The photograph printed in the newspaper shows this scene I have described: the screen at its center framed by the policemen and a bit of greenery and nature around. And it succeeds. The white cloth turns into a kind of projection screen. The person who is not allowed to see, imagines. And in the case of this murder, imagination has to create the scene from scratch: the blood, the knife, body parts. The magic of Loch Ness in Scotland is its surface. A gigantic monotonous, horizontal screen lying flat in the landscape. Hours upon hours have been spent by pairs of eyes looking onto it, scanning it over and over again. It is dark, and it is deep. The loch isn't just a screen, but also a huge container of

Daniel Gustav Cramer, *Tales* (Lake Tekapo, New Zealand, 2009), 2010. Courtesy: BolteLang Galerie, Zurich, e/and Daniel Gustav Cramer

vicina e vi si stabilisce. Due mesi dopo viene ritrovata e si ribella con impeto all'allevatore che cerca di farla salire sulla barca. Mi hanno detto che questa vicenda è accaduta circa otto anni fa e che la pecora vive ancora sulla spiaggia, in mezzo alla vegetazione, proprio come una vera Robinson Crusoe! Si dice che il suo vello sia cresciuto enormemente, raddoppiandone le dimensioni. Ho raccolto anche incisioni, disegni e cartoline della zona.

Mi piace questa storia della pecora che vive da sola sulla spiaggia. Sono sicura che conoscerai molte altre storie di animali. Mi fai pensare a quella pecora incredibile della Nuova Zelanda. Una pecora di razza merino che è riuscita a sfuggire al tosatore per sei anni nascondendosi sulle cime rocciose dell'Isola del Sud. Tu sei molto affascinato dagli animali. Vorrei sapere se questo amore nasce dalla tua infanzia o dai tuoi viaggi in giro per il mondo.

Non conoscevo la storia della pecora merino, mi sembra fantastica! Gli animali sono così diversi da noi, che non capiamo quasi mai i loro sistemi di comunicazione, le loro abitudini, come ragionano, il loro vero aspetto, come camminano e come agiscono. Eppure, per molti aspetti siamo così simili. Quand'ero piccolo ho cercato di convincere i miei genitori e mio fratello a non prendere un cane, perché avevo paura di affezionarmi e di dover poi affrontare la sua morte – come infatti è accaduto. Quando cambio studio, il primo oggetto che vi colloco è il suo collare. Adesso è appeso alla maniglia della finestra di fronte a me.

Da tutto questo, sembrerebbe che “in corso” sia per te la definizione chiave.

Sì, molti dei miei lavori sono “in progress”. Ci sono serie che continuano come *Trilogy*, *Paperworks* e *Tales*. Se ci penso, mi rendo conto che a tutt'oggi non ne ho conclusa nemmeno una. Altri lavori hanno un movimento circolare, come *Calendar* o in modo diverso il libro *Objects*. È di grande soddisfazione per me produrre un lavoro che si collega con la vita... come posso dire? Come quando si è sdraiati in un campo, tenendo la mano della persona che ami, e alzi gli occhi verso il cielo dove le stelle brillano lontane: non sei in grado di cogliere che cosa provi esattamente per la persona accanto a te, e sei certo che non capirai mai che cosa vedono davvero i tuoi occhi mentre fissano quei puntini luminosi che rappresentano giganteschi

memories and images. The loch can be seen as a portrayal of the relation between man and imagination, man and nature. The project is fragmented in smaller parts which all circle around these ideas. For example, when I stayed at the loch last time, in February 2009, I found out about a sheep that fell off a cliff into the loch, survived, managed to get to the nearest beach and stayed there. When it was found two months later, it vehemently fought off the farmer who tried to carry it into the boat. I learned that this happened about eight years ago and that the sheep was still alive, living on the beach surrounded by greenery on both sides and the loch right in front: a real Robinson Crusoe! It is said that the sheep's wool grew to a length about double the size of the sheep. I also have been collecting etchings, drawings and postcards of the area.

I love this story of the sheep living alone on the beach. I am sure that you know many more stories about animals. It reminds me of this incredible sheep in New Zealand: a Merino sheep that evaded the shearer for six years by hiding out on rocky mountain tops on New Zealand's South Island. You are really fascinated by animals. I would like to know if this comes from your childhood or from your travels around the world.

I didn't know of the Merino sheep, it sounds great! Animals are so different from us. We hardly understand their ways of communication, their habits and minds, the way they look, walk and act. Yet, in many aspects they are so similar. When I was a child I tried to convince my parents and brother that I did not want us to have a dog, as I was afraid I would fall in love with him, knowing I would have to face his death – and I did. Whenever I move to a new studio, his collar is one of the first things I install. It's now hanging on the window handle in front of me.

From all this, it seems that the idea of “ongoing” things is really the one that matters.

*Yes, in the works there are different kinds of “ongoing.” There are several series that are still continuing today, among them the *Trilogy*, *Paperworks* and *Tales*. Thinking about it, I haven't managed to finish one so far. Other works have a circular movement, like *Calendar*, or in another way the book *Objects*. For me, it is really satisfying to experience a work that connects to life... how can I put it? It's like when you are lying in a field, holding hands with the one you love, and you look up to the sky where the stars shine from far away. You wouldn't be able to really pin down what that feeling is you have for the one next to you, and you can be assured you will never understand what it is your eyes can see, tiny dots*

mondi sconosciuti. Così te ne stai lì sdraiato e tutto quello con cui sei in relazione è fuori della tua portata, astratto. Eppure ti senti profondamente collegato al tutto, in un'unità vitale. L'arte riesce a ottenere lo stesso risultato, soprattutto la musica e la poesia, ma anche le arti visive. Anche gli archivi sono "in corso". Il progetto è incompleto e aperto, la traccia lasciata dal lavoro conferma una direzione e un'intenzione, ma l'insieme totale deve ancora formarsi. Una parte essenziale di *Trilogy*, serie di foto dedicate ai paesaggi (foreste, montagne, immagini sott'acqua), consiste nell'includere paesaggi di tutto il mondo. Non riesco a vedere la fine di questo progetto, che ha bisogno di espandersi ancora orizzontalmente e nel tempo. Come artisti, facciamo per lo più quello che facciamo nelle nostre vite – credo. Ricordo molto bene che quand'ero ancora piccolo mi arrampicavo sulla recinzione che separava il nostro giardino da quello del vicino. Poi mi nascondevo dietro un cespuglio sotto la terrazza a osservare il vicino seduto a leggere un libro. Ricordo come mi eccitava vederlo girare le pagine, dal mio nascondiglio. A volte finivo per starmene da solo dietro il cespuglio, la terrazza deserta, a fissare le tende, aspettando che si muovessero. Poi, quando ho imparato a salire fin sul tetto, passavo ore a guardare giù nel giardino: ai miei occhi diventava un palcoscenico teatrale, con fiori, sedie e altri attrezzi di scena collocati intorno alle persone che abitavano vicino a noi e che quotidianamente, come fossero attori, tagliavano l'erba del prato, si riposavano sulla poltrona, giocavano a carte. Era meraviglioso. Non so perché, ma non mi sentivo un intruso, ero piuttosto un osservatore neutrale, un osservatore non giudicante. Da dieci anni sono tornato a questa passione giovanile: osservare le persone nel loro ambiente. In loro trovo la mitezza e la grande tragedia della vita. Questo lavoro, *Tales*, se vuoi, è "in corso" dalla mia infanzia... ■

representing gigantic unseen worlds. So, you are lying there and everything you relate to is out of reach, abstract. Yet you feel deeply connected to it all, part of life. Art can do that as well. Especially music and poetry, but the visual arts just as much. The notion of ongoing relates to the archives as well. The project is incomplete and open, what has left traces as a work confirms a direction and intention but the total is yet to be formed. An essential part of the Trilogy, a series of landscape photographs (woodlands, mountains and underwater), is to comprise scapes all over the world. I cannot see an end to this project, it needs to expand further, horizontally and in time. Much of what we are doing as artists is what we have been doing all our lives I guess. I remember very well when I was still fairly young how I would climb through a gap in a fence into the neighbor's garden. There, I would hide behind a bush near the terrace and watch my neighbor sitting and reading a book. I remember how excited I got whenever he turned a page, concealed behind the bush. At times, I would even hide behind the bush with no one on the terrace, staring at the curtains and waiting for them to move. Later, when I managed to climb onto the roof, I spent time looking down into the neighbors' gardens. They came across as being theater stages, with flowers, chairs and other props arranged around the people living near us and playing at daily life: cutting the grass, sleeping in the armchair, playing cards. It was marvelous. For some reason I never felt like an intruder, more like a neutral observer, without judgment. For ten years now I have been going back to this early passion: observing people in their environment. Somehow, I find in them the blandness and the great tragedy of life. This work, Tales, if you like, has been "ongoing" since childhood...■