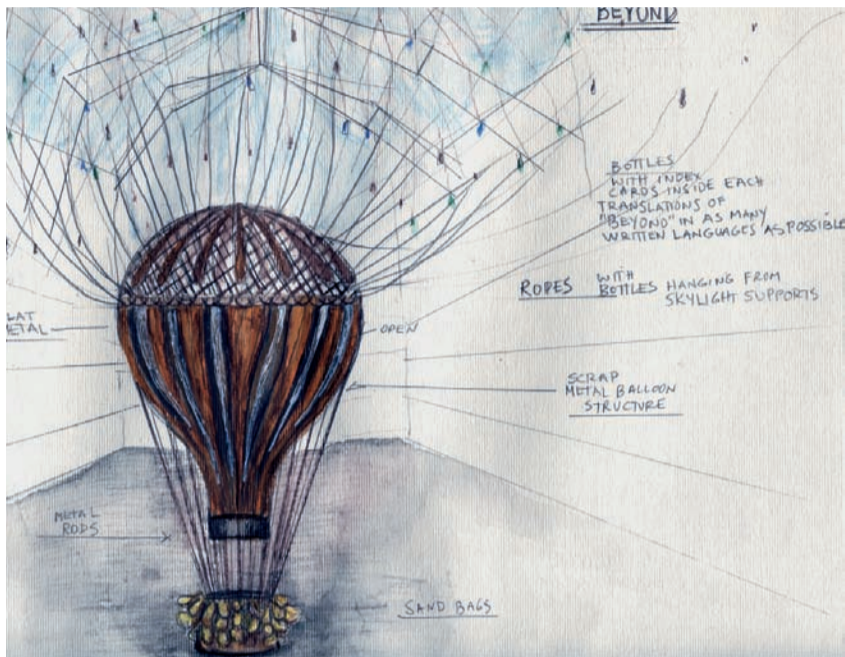


Looking Beyond

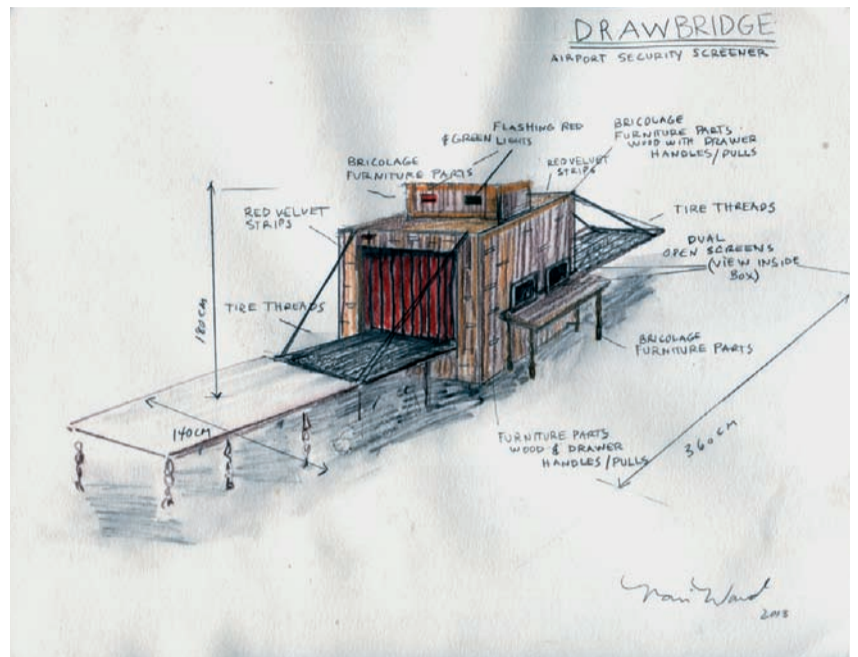
BY ANNA DANERI



Beyond, 2013.
Courtesy: the artist

Right – *Drawbridge*, 2013.
Courtesy: the artist

Opposite – *Nu Colossus*, 2011.
Courtesy: GALLERIA CONTINUA,
San Gimignano/Beijing/Le
Moulin. Photo: Art Evans



anna daneri: I would begin this conversation with a very banal consideration, that could help us to start to understand your approach. When I think of “time” I realize how much we, as human beings, depend on the temporal dimension, often in very schizophrenic ways: fear of aging, the stress and speed of western models, the volatile times of trends and fashion... I am reminded of a passage in a novel written by Enrico Lunghi, where he describes the descent of the Grand Canyon, where every ten centimeters of rock correspond to a thousand years of geological time. We are so microscopic, our time is so irrelevant, but it’s the one we have (if we don’t believe in metempsychosis). There is a quality in your work that strikes me, a sort of a “contingent timelessness”. Twenty years passed from the first time you installed *Amazing Grace* in a former firehouse in Harlem, and today the piece is currently exhibited in “NYC 1993” at the New Museum, without losing a bit of its energy and potential. Can you tell us a bit about this seminal work?

nari ward: I come from the school of thought that time never changes; matter is altered or conditions evolve, but time is constant and as you explained it is immeasurably vast. The fact that we are able to affect and highlight certain aspects of time is testament to the wonderment of the human spirit. Everything we make or destroy becomes a vessel or mirror for meaning, so I am constantly trying to negotiate this idea of depicting and holding. While I was working on *Amazing Grace* I had no idea what it meant, but I felt the need to collect as many of the baby strollers as was necessary for the ideas to form. The activity of looking for and finding the strollers helped me develop a sense of humility and trust towards the meaning they offered. I kept asking myself what the accumulation of objects meant and why was it so important for me to collect them. Eventually I was able to find a structure that worked for the questions I was asking. Perhaps for each viewer the discarded strollers represent a moment in time which is present in their psyche but can never be experienced again.

ad: Talking about systems of classification that different cultures apply “to tame the wild profusion of existing things”, Michel Foucault states that “or-

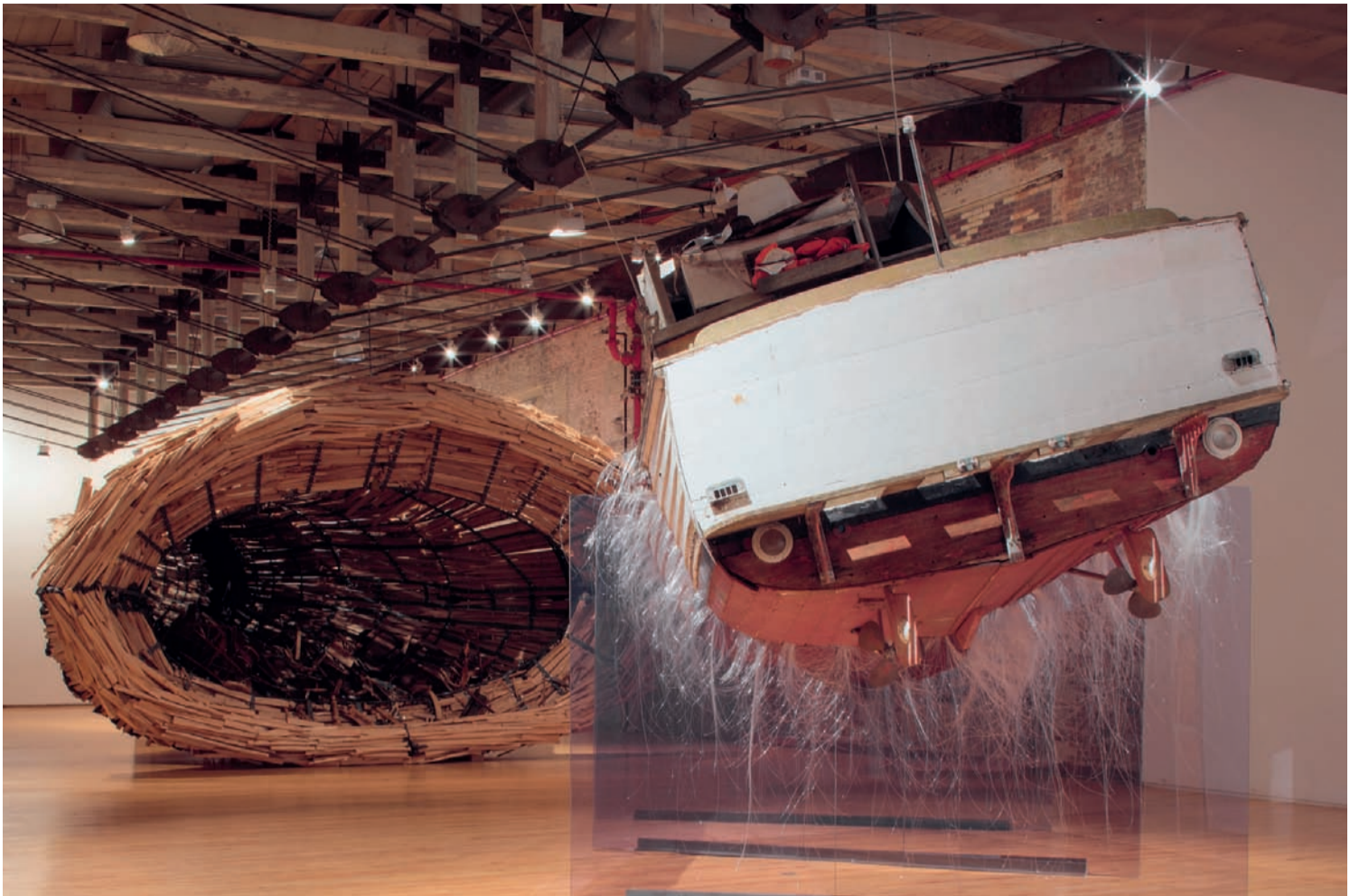
After focusing exclusively on drawing at the start of his career, over the last twenty years Nari Ward (b. 1963, St. Andrews, Jamaica) has been investigating the poetic potential of discarded materials and objects, shaping them into new structures of meaning. Dealing with issues of identity, empowerment and personal and collective memories, Ward conjures up paths of awareness and human responsibility.

der is, at one and the same time, that which is given in things as their inner law, the hidden network that determines the way they confront one another, and also that which has no existence except in the grid created by a glance, an examination, a language; and it is only in the blank spaces of this grid that order manifests itself in depth as though already there, waiting in silence for the moment of its expression” (M. Foucault, *The Order of Things*, 1966). It seems that you are articulating a very personal code through a sort of performative approach, in the continuous collection and accumulation of objects and in the subsequent structures into which you shape them. How does the inner energy of the materials you collect determine your quest?

nw: I am very much interested in both the cultural significance or dysfunction of an object as well as its metaphysical qualities. The inner life of the material is what I am trying to get at: its energy of being. To do this, I have to use the known and experienced qualities of the object so that we can bridge into a conversation with our intimate self. The sculptures are an experiment to see how I can place the viewer in a dialogue with the things that connect us on a deeper level. Most of what I do is use the work as a tool to choreograph the known and the uncharted dance of mutable memories and the reflective present.

ad: And to do so, you often start from very personal histories, memories, imaginaries that relate to broader contexts and narrations. Your works spring from very specific experiences—of life, reading, seeing, remembering—and end up questioning memories, realities and perspectives of the communities you relate with. This is the case of the “indirect” investigation of urban transformations and economic conditions in Harlem in the 1990s (*Amazing Grace*, 1993), or the potential of sports as a tool of liberation for African-Americans (*Iron Heavens*, 1995), to the rediscovery of destroyed temporary architectures in St. Paul/Minneapolis through memories and objects collected among the actual inhabitants of the area (*Rites of Way*, 2000), just to cite a few examples.

nw: Yes, I’ve been fortunate to have the opportunity to work with many com-



community organizations and institutions, and with that comes an extra sense of responsibility towards the individuals who are a part of my process. In fact working both in the studio and outside of it has become a necessary manner to pursue my vision. From the very beginning of my practice I would ask myself whom I was making the work for and what did I hope to happen from such a dialogue. The elitist idea of art being for the enlightened and culturally informed seemed too narrow a base. It is a continual struggle to find ways to bridge communities and cultural experiences. Although this endeavor seems to have fallen out of fashion in the so called mainstream contemporary art dialogue it still is a priority for me, because I feel strongly that linking meaning and questions is still the best use for art.

ad: Mentioning categories again, I think your work “exceeds” all possible unilateral readings. Your recurring researches are based—as we were saying before—on a sort of “constant state of investigation” conducted through different media. Primarily the drawings (a vestige of your initial artistic practice?) set the visual base of every project, then the negotiation/relation with a specific community (the workers of an institution or a borough community, the “expanded” sculptures, the videos, the combination of sounds and organic material that produces synesthetic communications. It is not of course just a question of the media you use, but of discourses that your work sets up, often going beyond its appearance. And *Beyond* is also the title of a big installation you are working on...

nw: You are correct, the ideas are sometimes inspired by a found object or situation, though the overall form is best articulated by the concept being explored. The work *Beyond* you mention is a central element in my upcoming solo exhibition at my gallery in Italy. It is a hot air balloon form, made from scrap metal, weighed down with bags of sand, tethered to the floor with metal support rods to keep it upright. From the top area of the metal balloon structure many ropes will be tied (they will hang loosely and activate the space above the sculpture), each connected to clear or colored glass bottles hanging from the ceiling. Inside each bottle will be an index card with the word “beyond” written in a particular language. There will be close to two hundred message bottles tied with ropes, which should represent a selection of the languages of the world. This use of the glass bottle is a poetic gesture of the “message in a bottle”. The effort to make a dysfunctional physical structure of conviction and presence is juxtaposed with the desire to move, overcome or simply to communicate.

ad: You are presently developing a series of self-portraits entitled *Sun Splashed*, in which you are dressed as your uncle, a musician who was part of Happy Smilers, a Jamaican band whose name you also used for a work in 1996. In this series you appear in different domestic landscapes, holding

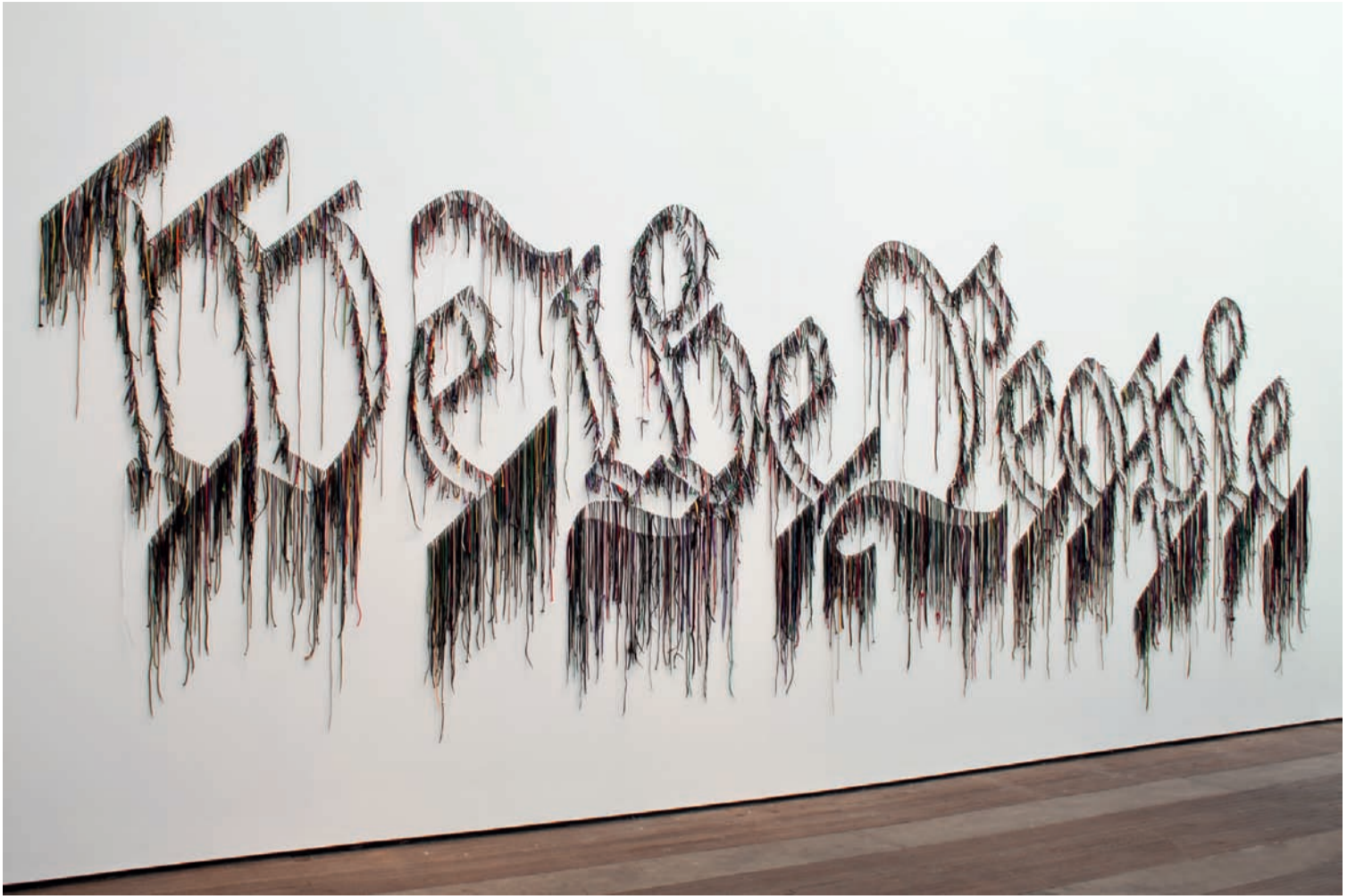
some of their owners’ houseplants, watered like the plants in your “tropical” clothes. You are playing quite openly on cultural stereotypes of representation of your native country, putting them into relation with a different socio-economic context embodied by Italian private homes. Taking care of the botanical being contrasts with the forced position of the human figure, sweating, in pictures that remind us of vintage anthropological portraits. I am very intrigued by the ambiguous reading your artistic practice suggests.

nw: I appreciate your interpretation of this work but I must clarify that the clothes my character is wearing are an entertainer’s outfit, not tropical clothes. I find the images at various times disturbing, humorous and noble. There is a tradition of such images, as you said, and I am interested in referencing this and humanizing the character through evidence of the process. The watering of the plant and the wetting of the character make for an even more problematic reading of what is happening and who is in control. The entertainer is part of a drama in which the viewer is being asked to take a role.

ad: Identity issues are often faced in your projects, as in the recent solo show at Mass Moca North Adams, where you investigated possible connections and discontinuities between your two “countries”, Jamaica and the US, or in *We The People* (2011), one of the many works you made with shoelaces, reflecting on the inclusive proposition of the US Constitution, that clashes with the exclusion produced by economic disparities. How does your experience of “transregionalism” affect your works and your notion of identity? To cite Jamaican thinker Stuart Hall, “identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices, and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation...” (S. Hall, P. du Gay, *Questions of Cultural Identity*, 1996).

nw: I think this question gets back to my early childhood experience of coming from the island of Jamaica and immigrating to the US. The change was quite dramatic, and at an early age I felt like the best way to deal with my new environment was to see it as a temporary transition. Perhaps most young individuals who have left their country for another think like this until they settle into their new home. However, I never felt that settled, and I was always acutely aware that belonging to one place or another made for an uneasy fiction. The ability to take a distance from your notion of self is very important to understand situations with an anthropological point of view and an artist’s claim for openness. This sense of being displaced is what drives my work, and in fact is probably closer to the truth of the human condition than we care to acknowledge.





Nari Ward, *We the People*, 2011. Courtesy: the artist and Lehmann Maupin, New York/Hong Kong

Opposite – *Sun Splashed Listri*, 2013. Courtesy: GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Beijing/Le Moulin. Photo: Lee Jaffe

Looking Beyond

di Anna Daneri

Dopo aver dedicato gli esordi della sua pratica artistica al disegno, Nari Ward (1963, St. Andrews, Giamaica) sta portando avanti una ricerca ventennale sul potenziale poetico dei materiali e degli oggetti di scarto, inserendoli in nuove costruzioni di significato. Toccando temi come l'identità, l'autodeterminazione e le memorie individuali e collettive, Ward evoca percorsi di consapevolezza e di responsabilità umana.

Anna Daneri: Vorrei iniziare questo scambio di idee con una considerazione molto banale, ma utile per comprendere il tuo metodo. Quando penso al "tempo", mi rendo conto di quanto noi esseri umani siamo dipendenti dalla dimensione temporale, in modo spesso schizofrenico: il terrore di invecchiare, lo stress e la velocità impressi dal modello occidentale, i tempi volatili di tendenze e mode... Mi viene in mente un passo di un romanzo di Enrico Lunghi, che descrive la discesa nel Gran Canyon, dove a ogni dieci centimetri di roccia corrispondono migliaia di anni di ere geologiche: siamo così microscopici! Il nostro tempo è irrilevante, ma è l'unico che abbiamo (a meno di non credere alla metempsicosi). A questo proposito, mi colpisce una qualità del tuo lavoro che definirei "atemporalità contingente". Sono passati vent'anni dalla prima volta che hai installato *Amazing Grace* in una ex caserma dei pompieri ad Harlem e oggi il lavoro è esposto alla mostra *NYC 1993* al New Museum, senza che abbia perso un briciolo della sua energia e potenziale. Ci vuoi parlare di quest'opera fondamentale?

Nari Ward: Provengo da una scuola di pensiero che considera il tempo come immutabile; la materia si altera o le condizioni evolvono, ma il tempo è costante e, come hai spiegato tu, incommensurabilmente vasto. Il fatto che siamo in grado di influenzare e mettere in risalto certi aspetti del tempo è la prova di quanto sia stupefacente lo spirito umano. Ogni cosa che realizziamo o che distruggiamo diventa il veicolo o lo specchio di un significato, perciò cerco costantemente di affrontare quest'idea di rappresentazione e di presa. Mentre lavoravo ad *Amazing Grace* sentivo il bisogno di raccogliere il maggior numero possibile di passeggini senza sapere esattamente cosa significasse, perché sentivo che erano necessari al formarsi di un pensiero. Cercare e trovare i passeggini mi ha aiutato a sviluppare un senso di umiltà e fiducia nei confronti del significato che offrivano. Continuavo a chiedermi cosa volesse dire l'accumulazione degli oggetti e perché fosse così importante per me raccogliermi. Alla fine ho trovato una struttura che funzionava per le questioni che mi ponevo. Può darsi che i passeggini abbandonati rappresentino per ogni spettatore un momento nel tempo che è presente nella loro psiche, ma che non può più essere vissuto.

AD: Parlando di sistemi di classificazione che le diverse culture applicano "per placare ai nostri occhi il rigoglio degli esseri", Michel Foucault afferma che "l'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, d'un'attenzione, d'un linguaggio; soltanto nelle caselle bianche di tale quadrettatura esso può manifestarsi in profondità come già presente, in silenziosa attesa del momento in cui verrà enunciato" (M. Foucault, *Le parole e le cose*, 1966). Sembra che tu stia articolando un codice molto personale attraverso un approccio quasi performativo nella costante raccolta e accumulazione di oggetti e nelle successive strutture con cui dai loro forma. Quanto l'energia interiore dei materiali che raccogli determina la tua ricerca?

NW: Mi interessano moltissimo sia il significato culturale o la perdita di funzione di un oggetto, sia le sue qualità metafisiche. Cerco di raggiungere la vita interna del materiale, la sua energia essenziale. Per farlo devo usare le qualità dell'oggetto conosciute e sperimentate, in modo da creare un dialogo con il nostro io interiore. Le sculture sono un esperimento per verificare come si possa stabilire un dialogo tra spettatore e oggetto, che ci metta in comunicazione a un livello più profondo. Ciò che faccio prevalentemente è usare l'opera come uno strumento per una coreografia, quella della danza conosciuta e inesplorata delle memorie mutevoli e del presente che ne è un riflesso.

AD: E per fare questo, spesso parti da storie, memorie, immaginari molto personali che si collegano sovente a contesti e narrazioni più ampie. I tuoi lavori scaturiscono da esperienze molto specifiche – di vita, di cose lette o viste, di ricordi – e finiscono per toccare le memorie, le realtà e le prospettive delle comunità con cui entri in relazione. È il caso dell'indagine "indiretta" sulle trasformazioni urbanistiche e sulle condizioni economiche di Harlem negli anni Novanta (*Amazing Grace*, 1993), o sul potenziale dello sport come mezzo di liberazione per la comunità afro-americana (*Iron Heavens*, 1995), o sulla riscoperta di architetture temporanee, ora distrutte, a St-Paul/Minneapolis, attraverso i ricordi e gli oggetti selezionati dagli attuali abitanti dell'area (*Rites of Way*, 2000), solo per fare alcuni esempi.

NW: Sì, sono stato fortunato ad avere avuto l'opportunità di lavorare con molti comitati e istituzioni locali, una situazione che mi ha caricato di un senso ulteriore di responsabilità nei confronti delle persone coinvolte. In effetti, combinare la pratica di studio con quella all'esterno è diventato necessario per poter perseguire la mia visione. Dai miei primissimi esordi come artista mi sono sempre chiesto per chi stavo facendo un lavoro e che cosa mi auguravo che potesse scaturire da questo dialogo. L'idea elitaria che l'arte sia appannaggio degli illuminati e culturalmente informati mi è sempre sembrata una visione troppo stretta. Viceversa, è una continua lotta per cercare di costruire un ponte tra le comunità locali e le esperienze culturali. Anche se questo sforzo sembra essere fuori moda nel cosiddetto sistema dell'arte contemporanea, il dialogo è per me sempre una priorità, perché sono convinto che collegare significati e domande sia ancora il miglior uso che si possa fare dell'arte.

AD: Tornando ancora alle categorie, penso che il tuo lavoro "superi" ogni possibile lettura univoca. Le tue ricerche ricorrenti si basano – come si diceva prima – su una specie di "indagine costante" condotta con mezzi diversi. In primo luogo il disegno (una traccia della tua pratica artistica iniziale?) che costituisce la base visuale per ogni progetto, poi la negoziazione/relazione con una comunità specifica (sia essa lo staff di un museo o una comunità di quartiere), le sculture "espansive", i video, la combinazione di suoni e materiali organici che produce comunicazioni sinestesiche. Non è certo una questione di medium usato, ma di riflessioni che il tuo lavoro apre, andando spesso al di là delle apparenze. E *Beyond* ("Al di là") è anche il titolo di una grande installazione cui stai lavorando...

NW: Hai ragione. Le idee si ispirano a volte a un oggetto trovato o a una situazione vissuta, anche se la forma nel suo insieme viene articolata al meglio dal concetto che viene esplorato. Il lavoro cui ti riferisci, *Beyond*, è l'elemento centrale della prossima personale nella mia galleria italiana. Consiste in un pallone aerostatico realizzato con metallo di scarto, bloccato a terra con sacchi di sabbia e assicurato al pavimento con aste metalliche di supporto per mantenerlo dritto. Alla parte alta della struttura del pallone saranno legate numerose corde (lasciate lasche, attiveranno lo spazio sopra la scultura), ognuna delle quali sarà a sua volta collegata a bottiglie di vetro trasparente o colorato appese al soffitto. All'interno di ogni bottiglia verrà infilata una scheda d'archivio con la parola "beyond" scritta in una lingua diversa: saranno duecento in tutto, a rappresentare una selezione degli idiomi parlati nel mondo. Questo uso dei contenitori di vetro si rifà appunto al gesto poetico del "messaggio nella bottiglia". L'intento è quello di realizzare una struttura non funzionale, e dall'aspetto verosimile, associata al desiderio di movimento, di superamento o, semplicemente, di comunicazione.

AD: Attualmente stai anche lavorando a una serie di autoritratti intitolati *Sun Splashed*, in cui sei vestito come tuo zio musicista che faceva parte degli Happy Smilers, un gruppo giamaicano che ha dato il nome anche a una tua opera del 1996. In questo, ciclo compari in scenari domestici differenti, tenendo in mano delle piante da appartamento, innaffiato proprio come fossi una pianta, con indosso i tuoi abiti "tropicali". Sono messi in gioco, molto chiaramente, gli stereotipi con cui viene raffigurato il tuo paese natale, la Giamaica, facendoli entrare in relazione con un

contesto socio-economico diverso, rappresentato dalle abitazioni private italiane. La cura degli organismi vegetali contrasta con la posizione forzata della figura umana, sudata, in immagini che ricordano i ritratti antropologici dei primi del Novecento. M'interessa molto la lettura ambigua che la tua pratica offre.

NW: Apprezzo la tua interpretazione di questo lavoro, ma devo chiarire che gli abiti che indossa il mio personaggio sono una tenuta da *entertainer*, non sono vestiti tropicali. Trovo che queste immagini siano al tempo stesso sgradevoli, umoristiche e nobili. In effetti mi interessa fare riferimento alla tradizione di immagini di cui hai parlato, umanizzando però il personaggio attraverso il disvelamento dell'immagine nel suo farsi. Il fatto che le piante siano innaffiate, e il personaggio bagnato, rende anche più problematica la lettura di ciò che sta accadendo, non è chiaro chi controlla cosa. L'*entertainer* è parte di una rappresentazione in cui lo spettatore è chiamato a prendere una posizione.

AD: Nei tuoi progetti affronti spesso questioni sull'identità, come nella mostra che hai realizzato recentemente al Mass Moca di North Adams, dove hai indagato le possibili connessioni e discontinuità tra le tue due "patrie", Giamaica e Stati Uniti, oppure in *We the People* (2011), uno dei tanti lavori che hai concepito con le stringhe e che fa confluire la proposizione inclusiva della carta costituzionale americana con l'esclusione prodotta dalle disparità economiche. Questa tua esperienza di "transregionalismo" come influenza il tuo lavoro e il tuo concetto di identità? Secondo il pensatore giamaicano Stuart Hall: "Le identità non sono mai unificate e, nell'età della tarda modernità, sono sempre più fratturate e frammentate; mai costruite singolarmente, ma moltiplicate attraversando discorsi, pratiche e posizioni differenti, che spesso s'incrociano e si scontrano. Esse sono soggette a una storizzazione radicale, in un continuo processo di cambiamento e trasformazione...". (S. Hall, P. du Gay, *Questions of Cultural Identity*, 1996).

NW: Questa domanda mi riporta all'esperienza della mia prima infanzia, quando dalla Giamaica sono emigrato negli Stati Uniti. Il cambiamento fu abbastanza traumatico e a quell'età sentivo che il modo migliore per relazionarmi con il nuovo ambiente era di considerarlo come una soluzione transitoria. Forse è un pensiero comune a molti giovani che hanno lasciato il proprio paese per un altro, finché non si adattano al nuovo. Ma io non mi sono mai abituato. Sono sempre stato assolutamente consapevole che appartenere a un posto o a un altro è pura finzione. Per comprendere le situazioni da un punto di vista antropologico e rispondere all'urgenza di apertura che è propria dell'arte è fondamentale la capacità di prendere le distanze dal proprio concetto di sé. È questo senso di spaesamento che guida il mio lavoro, probabilmente più vicino alla verità della condizione umana di quanto vogliamo riconoscere.



Amazing Grace, 1993, installation views, "NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star," Studio 231, New Museum, New York, 2013. Courtesy: the artist and Lehmann Maupin, New York/Hong Kong

