Roger Hiorns

The Middle Door

ROGER HIORNS

THE MIDDLE DOOR

a cura di / curated by Stefano Castelli

19 ottobre/21 novembre 2018
19 october/21 november 2018

STRIKE! di Stefano Castelli

Nel suo saggio sul Luddismo pubblicato sul New York Times nel 1984 (data fortemente simbolica per orwelliani motivi come egli stesso evidenzia), Thomas Pynchon descrisse così il rapporto tra l'immaginario collettivo e la tecnologia nel periodo della rivoluzione industriale: "Quell'odio/amore che si viene a generare tra gli esseri umani e le macchine - soprattutto quando queste sono in giro da un po' di tempo. Senza parlare del deciso risentimento contro la concentrazione del capitale che ogni macchinario rappresenta e della capacità di ogni macchinario di privare del lavoro un certo numero di uomini - di essere "meglio" di molti esseri umani".

Trasportando il discorso nell'epoca del capitalismo avanzato e della rivoluzione digitale, possiamo sostituire ai macchinari gli oggetti che proliferano nella nostra vita e colonizzano il nostro immaginario. Essi sono dotati di un potere di alienazione non certo minore rispetto alle macchine industriali dell'epoca. L'intervento di Roger Hiorns con il solfato di rame su diversi oggetti che compongono il nostro orizzonte visivo è come un granello di sabbia che inceppa il meccanismo, un gesto neo-luddista che spegne gli automatismi innescati abitualmente in noi dalle cose. Sotto una coltre che è magica nell'aspetto ma cinica e radicale nei suoi lati simbolici, le cose perdono il potenziale salvifico che attribuiamo loro, da docili cittadini di una "happycrazia"[1]. La loro funzionalità viene sospesa, confinata nel regno dell'ipotetico. La loro conformazione, immediatamente riconoscibile e capace di suscitare pavloviani riflessi di soddisfazione, viene resa più vaga, sfrangiata, possibilista rispetto a eventuali alterazioni. Il legame affettivo che con essi intratteniamo viene azzerato e sostituito con un altro legame di tipo estetico, dunque disinteressato.



A retrospective view of the pathway, 2008-2017

1 Così Eva Illouz e Edgar Cabanas definiscono in un recentissimo saggio il nostro regime liberale, basato sulla soddisfazione a ogni costo.



Plane Burial / The retrospective view of the pathway (pathways), 2017-ongoing, Prague

Il rapporto con l'oggetto attraversa tutta l'opera di Hiorns. Un apparente processo di reificazione produce in realtà una riappropriazione del mondo, un'operazione libertaria che incita all'autodeterminazione. Nelle sue performance ragazzi nudi stanno seduti su dispositivi tecnologici, motori di aerei o anche solo semplici panchine: la potenza simbolica di questi ultimi viene "sconfitta" dalla placida fermezza dell'essere umano, solo apparentemente indifeso. Il piccolo falò che arde in alcuni casi in questi tableaux vivants è un ulteriore segno di sommessa rivolta, un altro granello di sabbia nel meccanismo. Interventi-kolossal nello spazio pubblico come *Seizure* - un intero appartamento di Londra sottoposto da Hiorns al suo tipico trattamento con il solfato di rame e poi trasportato per intero nello Yorkshire sculpture park - sono un esempio ancor più evidente e clamoroso di questa volontà di riappropriazione del nostro panorama visivo quotidiano. Gli aerei seppelliti coniugano la volontà di riattivazione dello spazio pubblico e quella di "neutralizzazione degli oggetti". Un'operazione tanto più significativa quando si tratta di aerei militari, legati a doppio filo alla propaganda che intacca il discorso pubblico. Gli altari e gli aerei polverizzati, dal canto loro, rappresentano l'intervento più iconoclasta. Essi vedono cancellata completamente la loro struttura in seguito all'intervento dell'artista, che ne lascia in vita solo il residuo e la memoria.

"Si potrebbe concepire l'arte come un Parco Nazionale di oggetti. Separati dal mondo, essi rispondono a un loro insieme di regole e aprono altre possibilità". Questa dichiarazione di Roger Hiorns è particolarmente illuminante sulla sua opera e descrive bene anche il "panorama" che si viene a creare nella presente mostra, *The middle door*. Di fronte al fascino estetico dato dal colore intenso e dalla lucentezza del solfato di rame, si apre in effetti un nuovo insieme di possibilità.
Alla schiavitù del lavorio umano si sostituisce la libera azione di cristalli che decidono

in autonomia la loro forma: perdersi nella superficie e nella materia costituisce così un momento liberatorio e assieme perturbante. L'irregolarità della superficie, minerale e assieme organica, non è del tutto contenuta dal manto del colore. La dimensione dell'abietto è presente, ma tenuta a distanza: il "congelamento" è lenificante e protettivo, consente di tuffarsi nel perturbante non certo in modo innocente, ma consapevoli della possibilità di una rinascita, di un'alternativa.

La ripetizione della lunga tradizione del ready-made viene scongiurata, anche nella sua variante "assistita". Il frammento di realtà non viene infatti riproposto tale e quale, né sussiste in seguito ad alterazione. Esso scompare, simbolicamente, e lascia spazio a un fenomeno nuovo che prescinde dall'oggetto di partenza pur avendolo come base concreta. Si abbassa il tono della continua produzione di senso, di funzioni, di desiderio del consumo. Si abbandona l'oggetto in sé a favore di un oggetto universale. Ma non si ricade nell'idealismo, né in una neoplatonica "idea della cosa". Il fenomeno che si sostituisce allo spunto iniziale ha una sua concretezza, una vita autonoma immune da significati predeterminati.
La definizione di "non-scultura" che Hiorns usa per le sue opere dà ben conto dell'originalità della sua arte rispetto ai precedenti storici. Le opere tridimensionali evitano automatismi di origine surrealista, superano la distinzione tra scultura e installazione, non praticano poetiche postmoderne come quelle di Koons o Cragg, non ricorrono alla successiva estetica antimonumentale ovvero del rifiuto e del cascame. I pannelli, dal canto loro, rivoluzionano gli automatismi e i dogmi della pittura modernista e anche la necessità della loro negazione postmoderna. Il fascino di queste opere risiede nella loro capacità di proiettare chi le osserva in una terra di mezzo: tra oggettualità e smaterializzazione, incubo e utopia, interferenza e purezza, scultura e pittura, sabotaggio e ricostruzione. Gli oggetti di Hiorns sono "inerti e attivi" allo stesso tempo, come ha notato JJ Charlesworth in un precedente saggio critico sul suo lavoro. La sua è una dialettica che procede per contrasti, ma non per negazione assoluta. Negli interstizi si nasconde un mondo nuovo che si sprigiona in tutta la sua potenza.

Le opere al solfato di rame consentono evidentemente anche una lettura ironica, al di là della serietà dei loro sottintesi. L'oggetto reso inservibile sprigiona un certo sarcasmo. Dovuto alla frustrazione nel caso del pacchetto di sigarette inutilizzabile, che non può più offrire sollievo e godimento, se non estetico. La radio "congelata",

dal canto suo, protende la sua antenna ma non può più ricevere, a meno di essersi sintonizzata su frequenze inedite e completamente aliene. La cattedrale, poi, allude non solo alla costruzione più o meno retorica, costringente o liberatoria dello spazio pubblico, ma anche alla dimensione del turismo di massa. La raffigurazione di capolavori architettonici secolari è affidata alla riproduzione di un modellino, che non può non far pensare ai tic del consumo culturale. Il cardo ne raddoppia specularmente la forma, associando natura e cultura, costruzione programmata e aleatorietà delle forme naturali.



Adolescent torso, 2013

Si può immaginare di trovarsi di fronte a oggetti ripescati da un fondo marino. Si può considerarli come reperti futuribili, riscoperti in un futuro più o meno desiderabile. Ma ciò che conta, al di là di qualsiasi sovrapposizione narrativa, è l'atto della riappropriazione. Hiorns stesso ha dichiarato: "Nel mondo esistono determinate regole, esiste una certa coreografia che ci influenza come cittadini di questo mondo, ed è importante separare le persone da queste regole e da questa coreografia. E' importante fornire un altro modo di relazionarsi al mondo". Lo spirito ironico con cui egli mette in atto dinamiche così essenziali crea un curioso cortocircuito linguistico tra il termine Luddismo e il concetto di ludico. Quella di Hiorns è un'anarchia beffarda, che usa -magistralmente- l'estetica per generare consapevolezza; in ultimo, l'istigazione a una disobbedienza civile di nuova generazione.



Untitled, 2018, cm 58x48,
solfato di rame su tela
copper sulphate on canvas.



Untitled,2018, cm 52x45,
solfato di rame su tela
copper sulphate on canvas.



Untitled, 2018, cm 44x39,
solfato di rame su tela
copper sulphate on canvas.

ROGER HIORNS:
IL DIAMANTE IRREQUIETO DELL'ARTE

intervista di *GAIA SERENA SIMIONATI*

"Bisogna sempre pensare ai materiali e agli oggetti come cose malleabili - mi piace riutilizzare e riproporre la potenza di oggetti dimenticati e ritrovati". Roger Hiorns

Roger Hiorns (n. a Birmingham 1975) è una persona dalle mille sfaccettature, un vero e proprio diamante dell'arte. Non semplicemente un artista, egli è equiparabile a un enigma, un *puzzle* e un cubo di Rubik assieme. Hiorns è come uno scienziato, più di un pittore un neurologo, più di uno scultore un ingegnere, più di un *designer* un biochimico clinico. Insomma non etichettabile. Ecco perché conoscerlo e parlargli diventa una delle cose più interessanti da fare.

GSS: Quand'è il tuo compleanno?
RH: 11 gennaio

GSS: Perché sia tu che la tua arte siete così stupefacenti?
RH: Durante una vita intera la tua persona cambia moltissimo dall'infanzia alla vita adulta. Quello che mi ha creato un interesse per l'arte e l'approccio a essa, è sempre stato tenere gli occhi ben aperti sul passato, sulla storia, perché la devi conoscere se la vuoi modificare e creare qualcosa di nuovo. L'essere umano è molto complesso e mutevole, l'identità si divide in molti aspetti diversi nel comportamento e, come artista, questo si riflette su tecniche di lavoro varie e sempre nuove che rafforzano l'io della persona singola.

GSS: Parli spesso di scissione. Sei un po' scisso?
RH: Si, in un certo senso. Quando ero un ragazzo mi è stato diagnosticata una sorta di sindrome bipolare, ovvero un disordine della personalità. Adesso ho poco più di 40 anni. Se violo la mia identità come artista e persona questo mi aiuta a capire meglio chi sono e chi ero. Lavoro su diversi gruppi d'idee assieme, con cui posso portare avanti la mia identità e poi sovvertirla. Le rinforzo e poi le amplifico.

GSS: Quando ci siamo incontrati nel 2007 con l'opera Seizure *stavi per trasformare un intero appartamento in una soluzione di cristalli di solfato di rame blu che appariva così come un tuffo in una grotta magica del mediterraneo o una nuova caverna stellata, come quella di Betlemme. Uno spettacolo meraviglioso per gli occhi dal titolo* Seizure *che significa attacco epilettico. Cos'è cambiato da allora e da cosa nasce il tuo interesse per medicina, chimica, biochimica? Se fossi in possesso di una bacchetta magica oggi, cosa trasformeresti in bellezza dopo e oltre il solfato di rame?*
RH: L'abilità di portare i materiali a uno stato superiore, l'ansia di rimanere intrappolato nella pittura, l'irrequietezza che vivo e ricerco nelle cose, negli oggetti mi fa passare ad uno stadio superiore. Un'ansia di restringermi nella pittura e nelle tele ed esserne intrappolato in un metodo tradizionale di produzione mi ha portato a sperimentare e sfruttare diversi mezzi espressivi per costruire un nuovo lessico espressivo e semantico. Arriverà un nuovo linguaggio non ancora comprensibile e presente. Persino la lettura e interpretazione dell'arte cambierà. Sono interessato a una sorta di realtà e visione del mondo tipo "science fiction", scienza speculativa e immaginativa, un cambiamento alchemico interno ed esterno per vedere il mondo in un modo diverso, non religioso, ma rituale. Come in una chiesa in cui la musica corale ti rende consapevole dell'immaginazione che evolve poi in una realtà razionale. L'idea è quella di ottenere uno stato razionalizzato; dall'incanto al disincanto; una sorta di caduta delle illusioni.

GSS: Non tutti sanno che l'età dell'oro è un periodo in cui si compirono grandi imprese (500 AC - 350 AC). Il termine proviene dai primi poeti greci e romani che lo usarono per riferirsi a



un'epoca in cui l'umanità visse in un tempo migliore e più puro. Detto ciò, tu polverizzi motori di aereo, seppellisci aerei, spargi cervelli di mucche al muro in sculture di polistirolo, trasformi come un alchimista cristalli di rame, sembra che il tuo lavoro sia costantemente alla ricerca di una nuova era o di un atteggiamento nuovo verso le idee. Cosa rappresenta per te l'arte? Che sfide vorresti proporre all'umanità?
RH: Quando nel 1996 ho ricreato il modellino della cattedrale cattolica di Chartres, nel farlo ne ho anche riformulato metaforicamente l'architettura, i valori morali e religiosi. Sia l'esterno che l'interno. Contenente e contenuto. Nel passato il modo di discutere di arte, il suo linguaggio, ha vissuto diversi momenti: simpatetico, simbiotico tra religione e arte, ma col surrealismo tutto è cambiato; si è creata una nuova interpretazione dell'arte, inaspettata nei secoli precedenti. Anche ora un nuovo linguaggio si sta avvicinando e ne dobbiamo cogliere i simboli, i segnali. Io cerco di bypassare i *cliché* del consolidato e rileggo la realtà come un gruppo d'idee accertate, riconosciute. La mia sfida alla realtà consiste in nuove forme di comportamento e rottura d'immagini precostituite, cercando aperture su qualcosa che possa oltrepassare la realtà.

GSS: Quindi la tua arte sta per?
RH: Un'universale riformulazione e rilettura di oggetti e immagini.

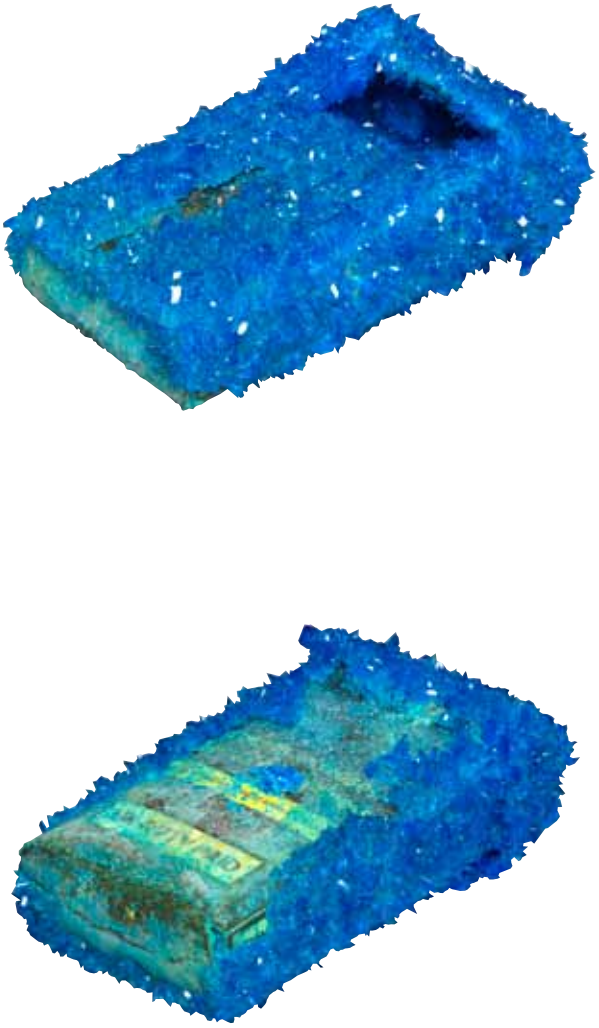
GSS: Sfortunatamente oggi a molti artisti interessa solo diventare famosi, la notorietà o il denaro come fine ultimo. Qual è il tuo punto di vista sui quintali di schifezze che si vedono in giro oggi, ancora definibili "arte" interessante? Pensi che il ruolo del gallerista sia a un punto morto? E' una figura che si sta forse estinguendo come i brontosauri?
RH: Ho grosse risposte su tutto questo: la caduta di grandi e potenti gallerie. Possono esistere come se fossero in un'isola privata. Gli artisti sono intrappolati in queste isole. Da lontano li vediamo agire e comportarsi in quelle isole, ma siamo separati e li vediamo da lontano. Un fallimento del mercato dell'arte le riconosce come opere. Sono solo ossessionati dall'idea del denaro. Uno ne è conscio e gira al largo. Non ci va vicino.

GSS: Hanno mai provato con te a ridefinire, alleggerire il tuo lavoro per compiacere il mercato?
RH: Non mi è mai stato chiesto di produrre in modo diverso. Penso di essere troppo complicato per riuscire a farmi fare quello che vuole il mercato o, di conseguenza, eseguire ordini dei galleristi.

GSS: Di solito produci sculture, installazioni. I tuoi nuovi lavori sono pitture di sesso omosessuale. Puoi dirci di più di questo nuovo mezzo? Perché l'hai scelto?
RH: L'avevo già fatto prima nel 2015. E' stato indubbiamente un soggetto affascinante per me. Figure di uomini che fanno sesso, sono grandi quadri figurativi forti, quadrati, 240x240cm. Li mostrammo a Londra e furono apprezzati. La gente li vide come radicalmente nuovi.

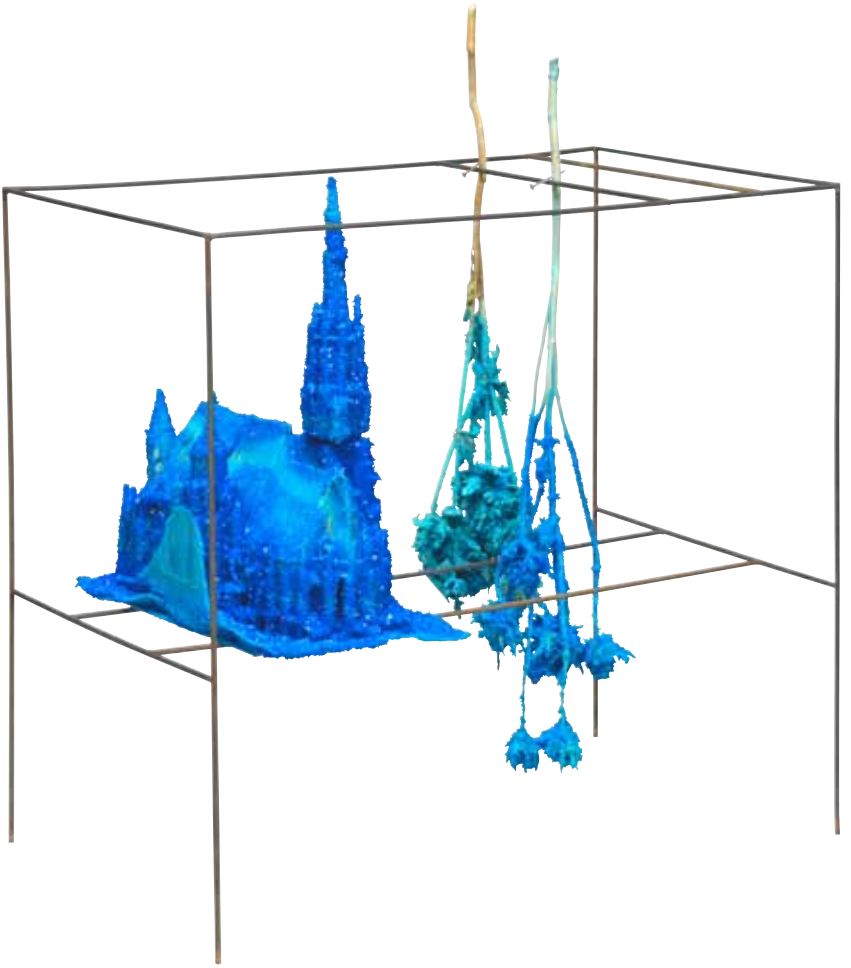
GSS: A che cosa ha condotto la tua ricerca sull'encefalopatia spongiforme umana, più nota come malattia di Creutzfeldt Jakob? Perché te ne sei interessato?
RH: il mio interesse primario è sempre stato il cervello, tanto da produrre opere anche con cervello di mucca. Come artista sono interessato al cambiamento e alla degenerazione e anche alle sue manifestazioni fisiche, come il degrado e l'erosione del sé che avviene appunto con la Creutzfeldt Jakob. Sono interessato al futuro del cervello, a quali macchine o tecnologie lo sostituiranno e all'equivalente visione futuristica con il suo conseguente sviluppo cerebrale.

GSS: Perché bruci aeroplani o li seppellisci e ne fai un funerale? Hai paura di volare o cosa? E' una vendetta? O sei più interessato al rito sottostante? Dove e come trovi la terra e i permessi?
RH: Il rituale è una forma di protezione. I riti di sepoltura sono molto interessanti. Così come facciamo con gli umani alla fine della loro vita mettendo i cadaveri delle persone sotto terra, lo stesso può avvenire con gli aerei e gli oggetti di uso quotidiano. Può essere molto interessante ed evocativo collocare un oggetto della globalizzazione sotto terra. Ho trovato un uomo con una fattoria a cui piaceva l'idea di avere un aereo sepolto nella sua terra e quindi l'ho collocato lì.



Untitled, 2018, cm 11x3x7,
solfato di rame, pacchetto di sigarette
copper sulphate, cigarette packet.





Untitled, 2018, dimensioni variabili,
solfato di rame, acciaio, cardi, cartone, libro di Heidegger
copper sulphate, steel, thistles, card, Heidegger book.

STRIKE! by Stefano Castelli

In his essay on the Luddites published in the New York Times in 1984 (a highly symbolic date for Orwellian reasons, as he himself stressed), Thomas Pynchon described the relationship between the collective imagination and technology during the industrial revolution as "The love/hate that grows up between humans and machinery - especially when it's been around for a while - not to mention serious resentment toward [...] the concentration of capital that each machine represented, and [...] the ability of each machine to put a certain number of humans out of work - to be ''worth'' that many human souls."
Transferring the question to the age of advanced capitalism and the digital revolution, we can replace the machinery with the things that proliferate in our lives and colonise our imagination. They have an ability to alienate certainly no less than that of the industrial machinery of the time. Roger Hiorns' operation with copper sulphate on various articles that make up our visual horizon is like a grain of sand that jams the works, a neo-Luddite gesture that switches off the automatisms that things usually trigger in us. They lose the redeeming potential we attribute to them, like docile citizens in a 'happycracy'[1], under a blanket that appears magical but is cynical and radical on its symbolic side. Their function is suspended, limited to hypothesis. Their conformation, immediately recognisable and causing Pavlovian reflexes of satisfaction, becomes vaguer, frayed and open to hypothetical alterations. Our emotional tie with them is nullified and replaced with another tie, this time aesthetic, and impartial.

The relationship with objects can be found throughout all Hiorns' work. An apparent process of reification actually produces a re-appropriation of the world, a libertarian operation that incites self-determination. Naked youths sit on technological devices, aircraft engines or just simple benches in his performances - their symbolic power is 'beaten' by the placid resoluteness of the human being, only apparently helpless. The little fire that burns in these *tableaux vivants* in some cases is a further sign of subdued revolution, another grain of sand in the works. Mega operations in public space, like *Seizure* - a whole London flat that Hiorns subjected to his typical treatment with copper sulphate and then transported as a whole to the Yorkshire sculpture park - are an even clearer and clamorous example of this

1 As Eva Illouz and Edgar Cabanas define our liberal regime, based on satisfaction at all costs, in a very recent essay.

desire to re-appropriate our daily visual panorama. The buried aircraft combine the desire to reactivate public space with that to 'neutralise items'. An even more significant operation when the aircraft are from the armed forces, doubly linked to the propaganda that undermines public speech. On the other hand, the pulverised altars and aircraft represent the most iconoclastic operation. Their structure is completely cancelled after the work of the artist, which leaves only the residue and memory intact.

"I'm drawn to the idea that art is a sort of 'National park' of objects - that they're separated from the world into this other set of rules, other set of possibilities." This statement by Roger Hiorns is specially enlightening on his work and is also a good description of the 'panorama' created in the current exhibition, *The middle door*. In effect, a new set of possibilities is opened by the aesthetic charm of the intense colour and the brightness of the copper sulphate. The free action of crystals, which decide their shape autonomously, replaces the slavery of human work. Losing oneself in the surface and matter thus becomes a liberating yet quite disturbing moment. The irregularity of the surface, mineral and also organic, is not completely contained by the coat of colour. Abject can be seen but is kept at a distance - the 'freezing' is soothing and protective, it permits a dive into the disquiet which is certainly not innocent but aware of the chance of a rebirth, of an alternative.

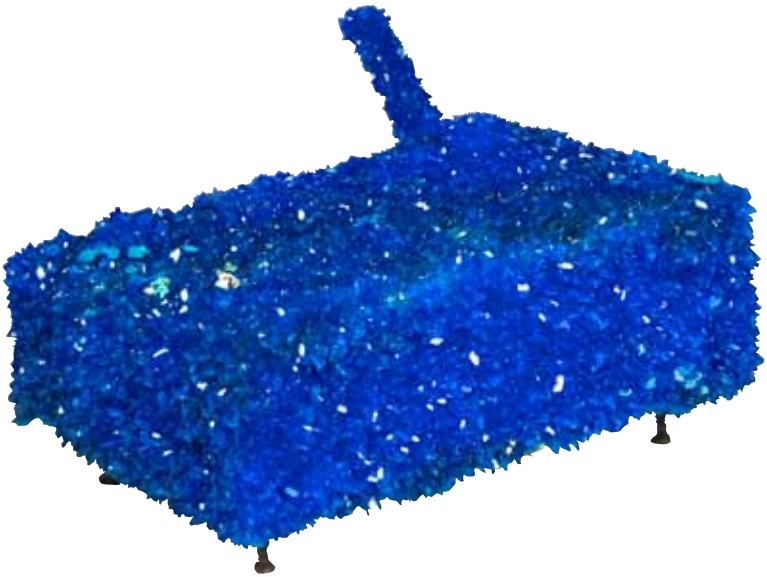
The repetition of the long tradition of ready-made is avoided, also in the 'assisted' variant. The fragment of reality is neither offered again exactly the same nor does it exist after alteration. It disappears, symbolically, and leaves room for something new that's separate from the initial thing although using it as a real base. The tone of the continuous production of sense, function and desire for consumption is lowered. The thing in itself is abandoned in favour of a universal one without falling back into idealism or a Neoplatonic 'idea of the thing'. The new thing replacing the starting one has its own reality, an autonomous life immune from predetermined meanings.
The definition of 'non-sculpture' that Hiorns uses for his works takes full account of the originality of his art compared to historical precedents. His three-dimensional works avoid surrealist automatisms, overcome the distinction between sculpture and installation, don't adopt post-modern poetics like those of Koons or Cragg, and don't resort to subsequent anti-monumental aesthetics with rubbish and waste. For their part, the panels revolutionise the automatisms and dogmas of modernist painting and also the need for their post-modern negation. The charm of these works lies in their ability to project the person looking at them into a

middle ground - between objectness and dematerialisation, nightmare and utopia, interference and purity, sculpture and painting, sabotage and reconstruction. Hiorns' items are 'inert and active' at the same time, as JJ Charlesworth noted in a previous critical essay on his work. His dialectics proceed by contrasts but not by absolute negation. A new world that is released in all its force hides in the cracks.

The copper sulphate works clearly also enable an ironic interpretation beyond the seriousness of their allusions. Something that is made unusable emits a certain sarcasm - due to frustration for the unservable packet of cigarettes, that can no longer offer relief and enjoyment, except aesthetic. The 'frozen' radio for its part extends its aerial but can no longer receive, unless tuned to new, totally alien, frequencies. The cathedral not only alludes to the more or less rhetoric, compulsory or liberating construction of public space but also evokes mass tourism. The portrayal of centuries-old architectural masterpieces is entrusted to the reproduction of a model that can't fail to make people think of the tics of cultural consumption. The thistle mirrors its shape, associating nature and culture, planned construction and unplanned development of natural shapes.
You can imagine finding yourself in front of items brought up from the seabed. They can be thought of as futuristic finds, found in a more or less desirable future. However, what counts, more than any narrative superimposition, is the act of re-appropriation. Hiorns has said, "There are certain rules in the world, there's a certain choreography that applies to us as people in the world, and it's important to separate people from that. It's important to provide another way of relating to the world." The ironic spirit he uses as he applies such essential dynamics creates a strange linguistic short circuit between the term Luddite and the adjective 'ludic'. That of Hiorns is a mocking anarchy that uses aesthetics, masterfully, to generate awareness, ultimately, the instigation to a new kind of civil disobedience.



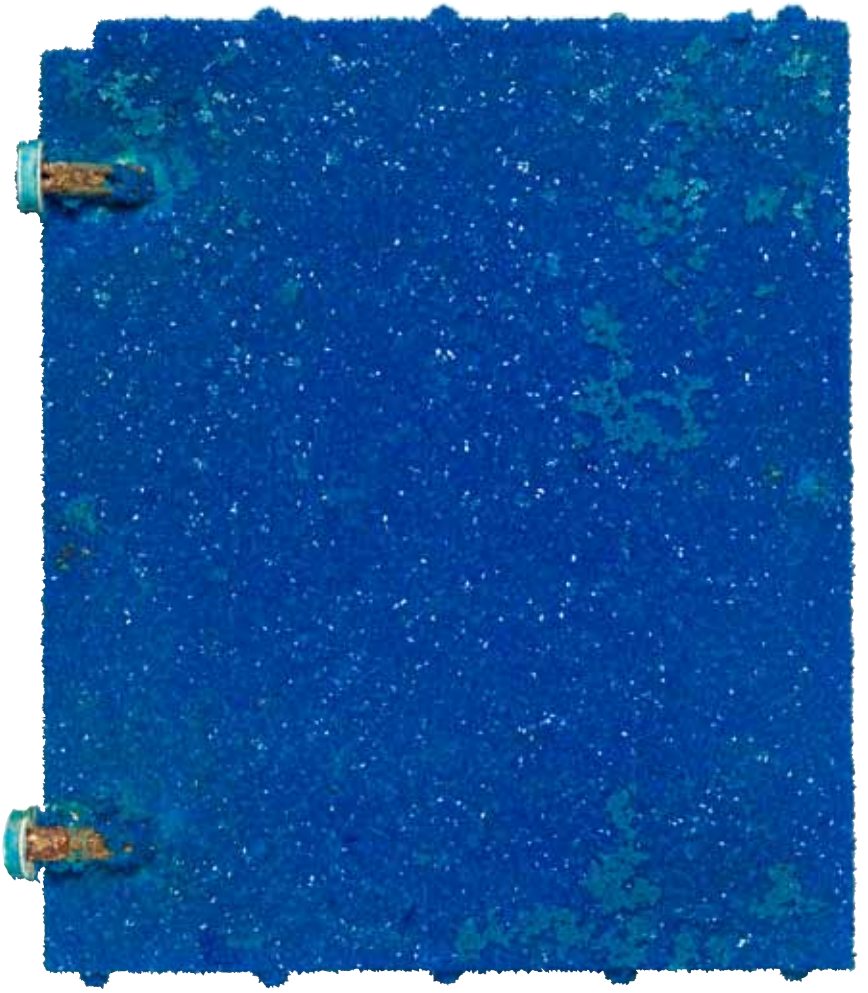
Untitled, 2018, cm 31x31,
solfato di rame e cervello su tela
copper sulphate and brain on canvas.



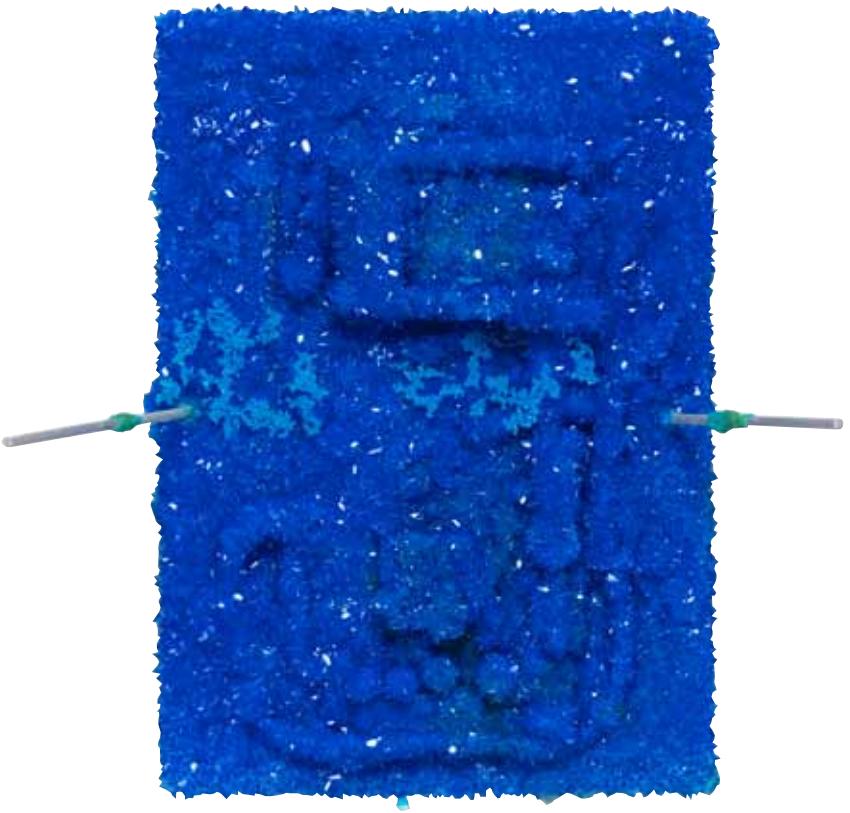
Untitled, 2018, cm dimensioni variabili,
solfato di rame, radio/copper sulphate, radio.



Untitled, 2018, cm dimensioni variabili,
solfato di rame, radio/copper sulphate, radio.



Untitled, 2018, cm 54x45,
solfato di rame su anta di credenza
copper sulphate on cupboard door.



Untitled, 2018, cm 31x23,
solfato di rame e circuiti su tavola
copper sulphate and circuits on board.

ROGER HIORNS:
THE RESTLESS ART DIAMOND

interview by *GAIA SERENA SIMIONATI*

"You always have to think about materials and objects in terms of being malleable –I like to re-use and re-propose the power of found forgotten objects". Roger Hiorns

Roger Hiorns (b. Birmingham 1975) is a multifacedet person. Not simply a real artist, but more of a riddle, a puzzle and a Rubik's cube together. He is an artist scientist, more than a painter a neurologist doctor, more than a sculptor an engineer, more a clinical biochemist than a designer. That's why it's so interesting talking to him.

GSS: When is your birthday?
RH: January, 11th.

GSS: Why are you and your art so stupefying?
RH: During the period of life your persona changes a lot from childhood to adulthood. What makes me interested in artworks has always been to keep an historical, open eye to the past, since you have to know it, in order to change it and make something new. Looking dispart spreads ways of working tecniques. Identity splits in many different types of behavior. As a human in a very complex and changeable way; as an artist there is a reinforcement of the single person, of the self.

GSS: You often quote the word "split". Are you splitted?
RH: Yes. I was diagnosed a sort of bipolarism syndrome, a personality disorder in my teen. Now I am over 40. If I violate my identity as an artist and person, this helps to understand better who you were and who you are. I work on many groups of ideas together, with whom I can bring forward my own identity and then subvert it. I reinforce them and make them amplified.

GSS: When we met, back in 2007, you were on the point of transforming with Seizure *an entire flat of blue cristallized copper sulphate solution into a magic diving underworld grotto, or into a new Bethlem cavern. An amazing spectale for the eyes of the viewer and you called it* Seizure. *What has changed since then and why do you have such an interest in medicine, chemistry, biochemical things? If you were the owner of a magic wand, what would you transform in beauty, after the copper sulphate today?*
RH: I have an ability to take materiality to the next stage and trasform things, after an anxiety of working with paint and canvas, I developed a sense of being trapped by a traditional way and method of making, so I developed a dynamic group of ideas. Even the materials can bring in something else, a new lexicon of language. A new language will arrive, not ready yet. Even the interpretation of art will change. This shifts over time. The materials are not unstable, but through their mutability we will be looking for something else. I am interested in a science fiction view of the world, an alchemically changement to see the world in a different way, not religious, but ritual. As in a church the choral music makes you aware of imagination that evolved into a rational reality. This is the idea of a rationalize state to be obtained, from enchanment to disenchanmtent. The fall of the illusions.

GSS: Not everybody knows that golden age is a period in a field of endeavor when great tasks were accomplished (500 BC- 350 BC). The term originated from early Greek and Roman poets, who used it to refer to a time when mankind lived in a better time and was



Untitled, 2018, cm 31,5 ø,
solfato di rame su orologio a muro
copper sulphate on wall clock.

pure (see Golden Age). Having said that, you atomize aircraft engines, burn airplanes, splatter brain matter into a polystyrene wall sculpture, transform alchemically copper cristals, it seems your work is constantly searching for the new golden era or a new attitute towards ideas. What is it for you art? What challenges should your work bring to mankind?
RH: When in 1996 I was reshaping the model of the Roman Catholic church in Chartres, in doing so I was also metaphorically reshaping architecture and religious moral values, outside and inside of it. In the past there was a way of speaking a language of art and this had many different moments; simpathetic, symbiotic between art and religion, but the last one with surrealism created a new language and interpretation of art. Next language is approaching, we must been keen to the clues of what will be the next language. I try to bypass *clichés* of living establishment and I understand reality as a group of established ideas. My challenge to the reality is new forms of behaviour and imagery to try breakages, something that can overwhelm the reality.

GSS: So what does your art stands for?
RH: A universal reshaping and rereading of objects.

GSS: Unfortunately nowadays many artists have as main focus becoming famous, fame and money as ultimate target. What is your point of view on the quintals of crap we see around, still considered interesting art? Do you think the role of gallerists is at a dead end? Are they estinguishing as apatosaurus and brontosaurus did?
RH: I have strong responses, the fall of many overwhelming powerful galleries. They can exist as if in a private island. Artists are trapped in those islands. We can see them behave and act in those islands, but we are separate and see them far. A failure of artworks market recognise them as works. They are just obsessed by the idea of money. You are aware of it, you do not go near it.

GSS: And with you they tried to reshape your work according to the market?
RH: They never asked me to produce differently. I think I am too complicated to make me do that.

GSS: You usually produced sculptures and installations. Your new works are homosexual love paitings. Can you tell us something more on this new media? And why you choose it?
RH: I first did them in 2015. It was just a fascinating subject for me. Men fucking figures, they are figurative paintings, squared and big: 240x 240cm. We showed them in London and they were appreciated. People saw these paintings as radically new.

GSS: Creutzfeldt Jakob disease is fatal brain disorder. What your project on this disease lead to? Why were you interested in that?
RH: I think it's a deep metaphor for being artist, that means losing yourself or your mind. I was interested in the physical manifestation of it, on the erosion of the self and how the brain matter is working and the mechanism which makes it happen. I am interested in brain and in the future machine that will be a new equivalent to it. A futuristic view and development on brain.

GSS: Why mainly do you burn airplanes and lately bury them in a funeral? Are you afraid of flying or what? Or maybe more interested in the underneath ritual? Where do you find the land and the permissions?
RH: Ritual is a form of protection. Ritual of burials are very interesting. As we do with humans at end of their life we put people under the earth, the same is with planes and object of everyday use. It can be very interesting and evocative to place an object of globalisation under the ground. I found a man with a farm who likes the idea of having a buried plane in his land and I placed it there.



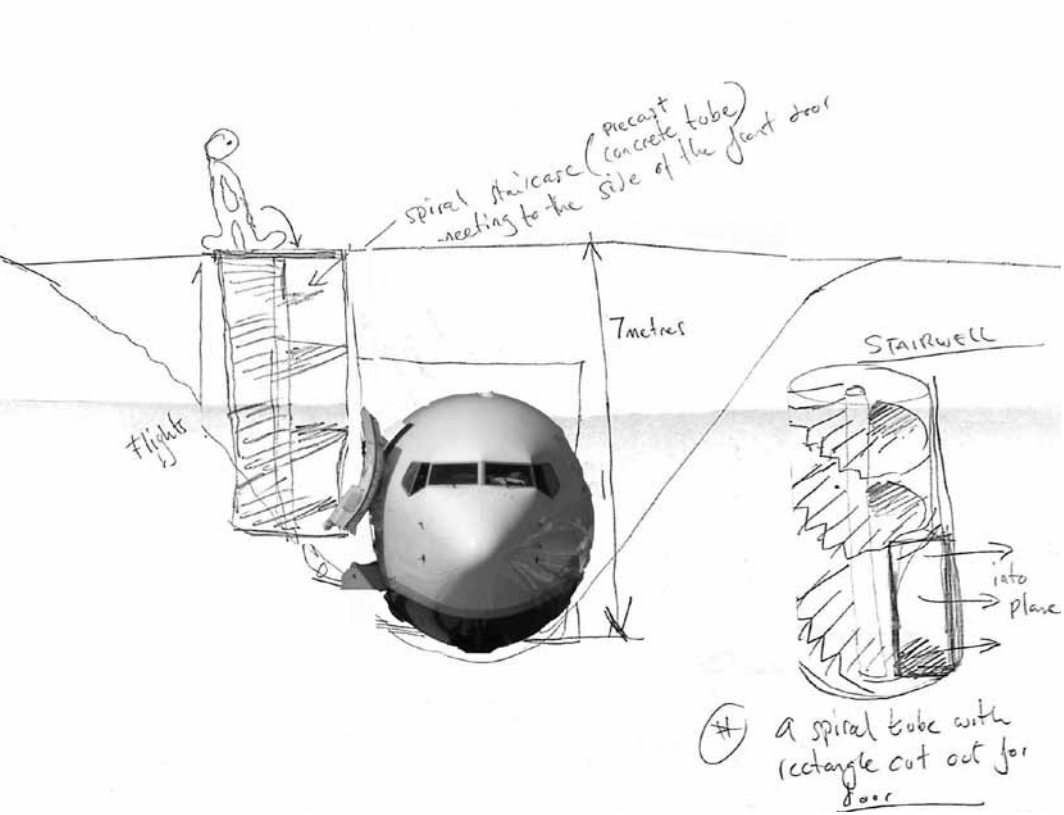
Untitled, 2018, cm 32x23,
solfato di rame su tela
copper sulphate on canvas.



Untitled, 2018, cm 58x49,
solfato di rame e cervello su tela
copper sulphate and brain on canvas.



Untitled, 2018, cm 40x30,
solfato di rame su tela
copper sulphate on canvas.


spiral staircase (Precast concrete tube) meeting to the side of the front door
7metres
flights
STAIRWELL
into plane
a spiral tube with rectangle cut out for door

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY

Roger Hiorns
Nato a /Born in Birmingham, 1975, vive a Londra/lives in London
Studi/studies
1991-1993 Fine Art Foundation, Bournville College, Birmingham
1996 BA Fine Art, Goldsmiths College, Londra/London

Collezioni/collections:
Art Institute of Chicago, Chicago
The Contemporary Austin, Austin
Museum of Modern Art, New York
Tate, Londra/London
Walker Art Center, Minneapolis

Premi/awards
2016 Faena Prize, Faena Art Centre Buenos Aires (vincitore/winner)
2009 Turner Prize, Tate Gallery, Londra/London (finalista/shortlisted)

MOSTRE PERSONALI
SOLO EXHIBITIONS

2018
"The Middle Door",
C+N Canepaneri, Milano/Milan
Corvi-Mora, Londra/London
Faena Arts Center, Buenos Aires

2017
"A retrospective view of the pathway",
Polk Brothers Park, Navy Pier, Chicago

2016
Ikon Gallery, Birmingham
Annet Gelink Gallery, Amsterdam
Luhring Augustine, New York

2015
Galerie Rudolfinum, Praga/Prague
Corvi-Mora, Londra/London
Kunsthaus Centre PasquArt, Biel/Bienne

2014
Luhring Augustine, New York

2013
Firstsite, Colchester
Annet Gelink Gallery, Amsterdam
The Hepworth Wakefield, Wakefield

2012
De Hallen Haarlem, Haarlem
MIMA, Middlesbrough
Marc Foxx, Los Angeles
"Untitled, class", Wide Open School,
Hayward Gallery, Londra/London
Corvi-Mora, Londra/London

2011
Annet Gelink Gallery, Amsterdam

2010
Aspen Art Museum, Colorado
The Art Institute of Chicago, Chicago

2009
"Turner Prize", Tate Britain, Londra/London
Marc Foxx, Los Angeles

2008
Corvi-Mora, Londra/London
"Seizure", Harper Road, An Artangel-
Jerwood Commission, Londra/London
Atelier Calder, Saché

2007
The Church of Saint Paulinus, Richmond,
North Yorkshire
Camden Arts Centre, Londra/London
Marc Foxx, Los Angeles

2006
Cubitt Gallery, Londra/London
Milton Keynes Gallery, Milton Keynes
Galerie Nathalie Obadia, Parigi/Paris
Corvi-Mora, Londra/London
"Benign", Serpentine Gallery, Londra/London

2003
Corvi-Mora, Londra/London
UCLA Hammer Museum, Los Angeles
Art Now, Tate Britain, Londra/London
Marc Foxx, Los Angeles

2001
Corvi-Mora, Londra/London

MOSTRE COLLETTIVE (SELEZIONE)
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

2018
"Sculpture", Luhring Augustine, New York
"Robot Love", Van Abbemuseum, Eindhoven
"Crash Test", La Panacée, MoCo, Montpellier

2017
"The Policeman´s Beard is Half Constructed: Art in the Age of Artificial Intelligence", Bonner Kunstverein, Bonn

2015
"Strange Pilgrims", The Contemporary Austin, Texas
"Rare Earth", Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

2014
Taipei Biennial
"Body and Void: Echoes of Henry Moore in Contemporary Art", The Henry Moore Foundation, Perry Green
"Making Colour", The National Gallery, Londra/London
"do it Moscow", Garage Museum of Contemporary Art, Mosca/Moscow

2013
"Il palazzo enciclopedico", 55ª Biennale di Venezia/55th Venice Biennale
"Days in Lieu", David Zwirner, Londra/London

2011
"September 11", MoMA PS1, New York
"The Shape of Things To Come: New Sculpture", Saatchi Gallery, Londra/London
"Dystopia", CAPC Musée d'art Contemporain de Bordeaux

2010
"Gerhard Richter and the disappearance of the image in contemporary art", Centro di Cultura Contemporanea Strozzina, Palazzo Strozzi, Firenze/Florence
"Crash", Gagosian Gallery, Londra/London

2009
"The Quick and the Dead", Walker Art Center, Minneapolis

2008
Busan Biennale
"Thyssen-Bornemisza Art Contemporary as Aleph", Kunsthaus Graz

2007
"If everybody had an Ocean. Brian Wilson an art exhibition", CAPC Musée d'art Contemporain, Bordeaux
"Destroy Athens", 1st Athens Biennial, Atene/Athens
"You Have Not Been Honest", MADRE, Napoli/Naples (cat)
"If everybody had an Ocean. Brian Wilson an art exhibition", Tate St. Ives

2006
"How to improve the World; 60 Years of British Art", Hayward Gallery, Londra/London

2005
"Jaybird", Galleria Zero, Milano/Milan
"ETC.", Le Consortium, Digione/Dijon
"Water Event", by Yoko Ono, Migros Museum, Zurigo/Zürich; Astrup Fearnley Museet, Oslo

2004
"A Secret History of Clay", Tate Liverpool



Free Tank: The retrospective view of the pathway, 2018, Bristol

Un ringraziamento a/Thanks to
Tommaso Corvi-Mora e Gaia Serena Simionati

Grafica/Graphics
Leadership & Partners srl

Traduzioni/Translations
Testo/Text Ann Kendall - Opitrad
Intervista/Interview Gaia Serena Simionati

Tutti i diritti riservati/All rights reserved



C+N CANEPANERI

C+N CANEPANERI - Foro Buonaparte, 48 - I - 20121 Milano - +39 02 36768281 - www.canepaneri.com