

NATURALIA

di francesca cavallo

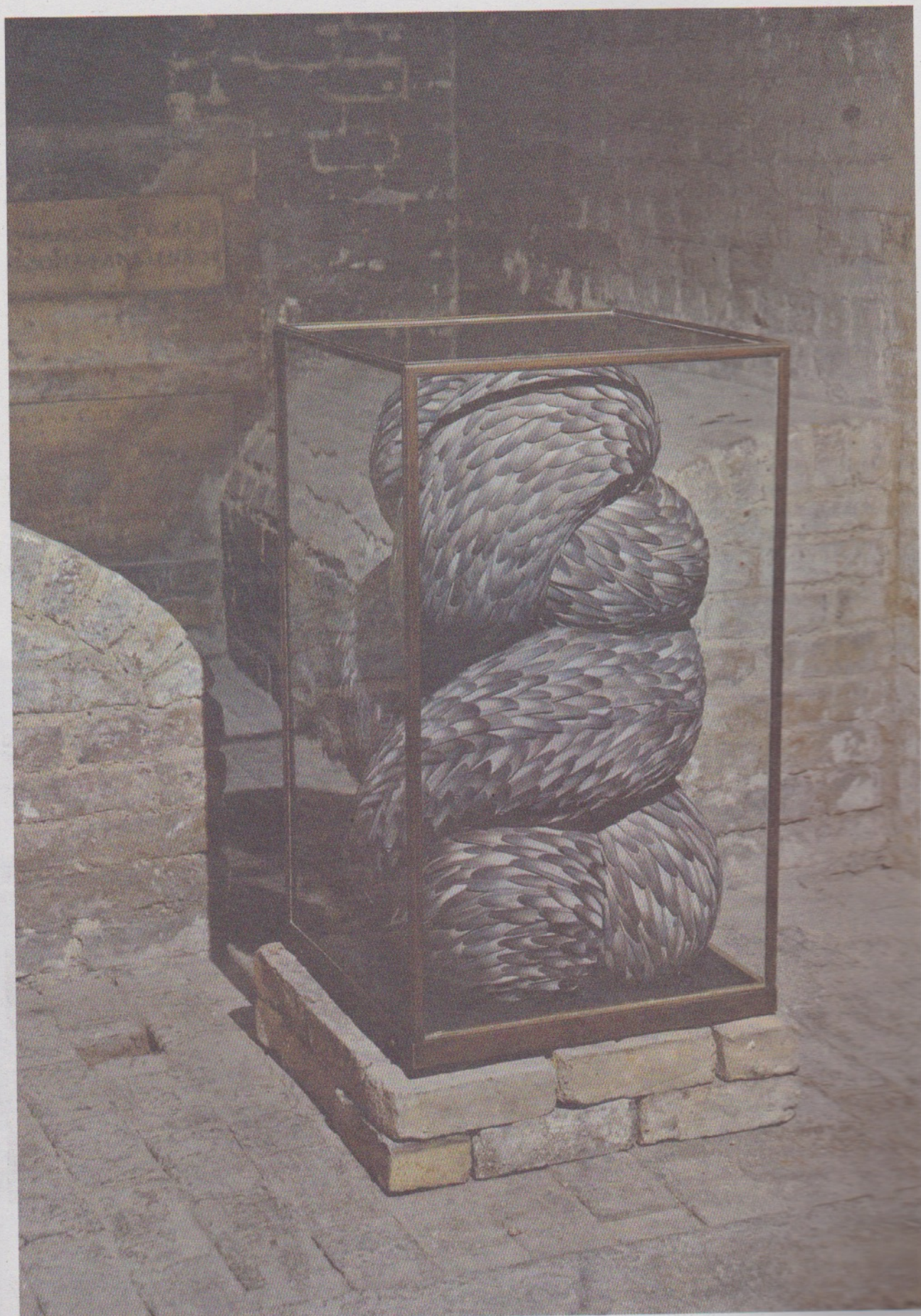
Le opere di Kate McGwire colpiscono l'occhio e lo stomaco con circonvoluzioni piumate e maniacali composizioni di carcasse del quotidiano. Repellenti e meravigliose, si distaccano dal muro dell'assuefazione visiva come allucinazioni tangibili che si impongono con la loro immanente presenza. *Brood* (2004) è un lavoro di sette metri per cinque, una distesa attraversata da un movimento spiraleforme creato da trentaquattromila ossa di pollo, immediatamente acquisita dalla collezione di Charles Saatchi; *Fume/Seethe* (2007), un libro rilegato a mano e bruciato a regola d'arte; *Heave* (2008), un torrente di piume che zampilla dalla parete e si riversa sul pavimento. Si percepisce nel lavoro di Kate una simbiosi con il mondo naturale, un appropriarsi di forme e materiali soggetti al naturale divenire. L'interesse sulle loro proprietà è il punto di partenza

di un'indagine sul valore simbolico e sociale da essi rappresentato. Sulla loro capacità cioè, di rimandare ad un immaginario condiviso e stereotipato, ma nello stesso tempo di reinventarsi sotto nuove forme, di diventare qualcos'altro. È precisamente al limite estremo del passaggio tra *naturalia* e *artificialia* che il suo lavoro si mostra, costantemente in bilico fra natura ed artificio. La natura che distrugge e l'artificio che riporta in vita, il recupero della natura abietta e l'artificio della perfezione formale.

EC. Le tue sculture di piume di piccione attraggono per la tensione formale che sembra scaturire dalla pulsazione vitale della materia utilizzata, molto spesso riesumata dopo la sua morte organica e investita di una sinistra energia animale. Quanto conta la dialettica fra vita e morte nel tuo lavoro?



Kate McGwire, *Vex*, 2008, detail



Kate McGwire, *Rile*, 2009 Photo: Francis Ware

K.M.G. Sono i materiali che uso a sprigionare una tensione energetica nel mio lavoro. Le piume, ad esempio, hanno quasi una vita propria, sono un motivo organico naturale che chiede solo di essere proseguito e portato avanti. Non cerco mai di piegare il *medium* a forme che non siano istintive perché voglio che il mio lavoro appaia reale, credibile. D'altra parte, qualsiasi aspetto io voglia dare ai miei lavori, essi emanano sempre un'energia sorprendentemente sinistra, con la quale ho cercato a lungo di combattere e che recentemente ho deciso di abbracciare: ho cominciato ad apprezzare quella sorta di macabra presenza che spesso si manifesta.

F.C. Cosa ti guida nella scelta dei materiali?

K.M.G. Ognuno di essi ha per me un'identità specifica. Il *wishbone* (osso della speranza) non è solo l'ossicino di pollo ma è anche un amuleto, un oggetto pagano associato anticamente con la verginità e con il matrimonio ed ora comunemente considerato un portafortuna. Preso singolarmente, il *wishbone* rimanda ad un momento felice, come l'essere seduti attorno ad un tavolo con la propria famiglia a godersi l'arrosto della domenica, ma preso in grandi quantità, come in *Brood* [nidata] (2004), il suo significato si ribalta spostandosi fino ad evocare campi di morte e di sterminio, e più direttamente i luoghi dove i polli vengono allevati in massa e sacrificati dopo trentasei giorni. Ho invece cominciato a raccogliere piume di piccione vicino al mio studio, dove si annida una colonia che in certi periodi dell'anno perde il piumaggio. Distese al suolo le piume mostrano tutta la loro bellezza, ma quando la provenienza è rivelata a chi le osserva, l'ammirazione si trasforma spesso in disgusto all'idea che esse provengano da piccioni, comu-

nemente considerati ratti con le ali. Ho continuato a collezionarle ed ho cominciato ad usare anche le piume inviatemi dagli allevatori: alcune di queste sono spesso catalogate e numerate dai mittenti stessi; il timbro dell'uomo sulla natura è simile al numero di campo di concentramento tatuato su un braccio di prigionieri.

F.C. Come nel mito della Fenice, crei animali mitici che sembrano essere resuscitati dalle loro stesse ceneri. Ma anche lavori come *Fume/Seethe* (2007) o *Insular* (2008) suggeriscono una volontà di riscatto dall'energia distruttiva. Si dice che tu abbia cominciato a lavorare con il fuoco, osservando la carta che brucia dopo un incendio avvenuto nel

tuo studio. Puoi spiegarci come sono nati questi lavori?

K.M.G. Il mio studio si è incendiato nel 2007: l'odore rendeva l'aria irrespirabile e il mio lavoro era quasi completamente distrutto. Ciò che restava erano solo risme di carta carbonizzata ai bordi ma intatte al centro. In *Fume/Seethe* mi sono imposta di controllare in modo veramente analitico quella forza incontrollabile che aveva distrutto il mio studio. Ero molto arrabbiata e ho avvertito il significato eretico del fuoco che brucia i fogli di carta bianca, perché mi ripeteva all'incendio dei libri storici ed al sterminio della conoscenza e del diverso. C'è qualcosa di quasi sacro, intoccabile



Kate McGwire, Sluice, 2008

nella carta quando è bianca e intatta: così carica di possibilità che diventa difficile dare inizio a un lavoro. Quando poi è rilegata in un libro pesante, come una bibbia, questa sensazione è amplificata, prima di aprirlo sai già che si tratta di qualcosa di significativo, pieno di *gravitas*. Certo, il mito della Fenice era costantemente nella mia mente. Creare qualcosa dalla distruzione totale è stato straordinariamente importante per andare avanti con il mio lavoro: ero determinata a contenere e controllare una forza distruttiva e pericolosa. I titoli *Fume/Seethe* [sbuffare/covare sotto la cenere] o *Smoulder* [ribollire], sono i termini con cui si descrive il fuoco che brucia lento, ma esprimono anche una rabbia nascosta,

latente. Ho voluto lavorare con questo tipo di energia, un'energia tranquilla, contenuta ma incredibilmente distruttiva, che scava la sua via attraverso l'anima.

F.C. Dopo aver lavorato molto con interventi *site-specific*, hai recentemente introdotto nel lavoro l'uso di teche da museo: *Vex* (2008) per esempio è un ibrido piumato racchiuso in una teca da Wunderkammer. Puoi spiegarmi il perché di questa scelta e più in generale l'importanza dello spazio nei tuoi lavori?

K.M.G. Mi piace lavorare con gli spazi architettonici, è assolutamente indispensabile per me che la dimensione del lavoro sia credibile e funzioni all'interno

dell'ambiente. Il mio lavoro funziona solo se chi lo guarda si abbandona ad un atto di fede e comincia a credere alla trasformazione che esso mette in atto, se cioè chi guarda comincia veramente a credere che ci sia un torrente di piume/acque reflue provenienti dal muro, o che il pavimento sia allagato in onde ritmiche. Le teche di vetro hanno una funzione simile, ma in questo caso loro delimitano il lavoro, intrappolano una creatura che si contorce tendendo alla fuga, sono di vitale importanza per rendere questa manifestazione credibile.

F.C. Sei un po' spaventata dalle tue creazioni?

K.M.G. No, ma spesso appena terminato un nuovo lavoro, la sua presenza mi coglie di sorpresa, ogni opera richiede ore ed ore in cui sono lontana da tutto in uno stato quasi di *trance* e quando il lavoro è finito quasi sento a credere di essere stata io a realizzarlo.

F.C. Lo scorso anno una giuria di grandi personalità (fra questi Marc Quinn ed Irene Bradbury, Associate Director di White Cube) ti ha selezionata per una mostra personale da realizzare durante *Carri nel/Glor* di quest'anno. Puoi darci qualche anticipazione sui lavori che presenterai?

K.M.G. Il lavoro per *Carri nel/Glor* è una grande installazione di piume su un unico piano di un edificio industriale vittoriano. Ho preparato recentemente cinque lavori da esporre in teche di vetro per una mostra chiamata *The Age of Miracles*, a Londra. Per ognuno di essi ho usato piume diverse: colombe, corvo, taccola e gazza, un nuovo punto di partenza per me. Ciascuno di questi uccelli ha una forte identità con la quale è interessante lavorare e giocare: mi intriga anche l'idea di confrontare il pregiudizio che li considera i comuni uccelli mangiatori di carogne.



YOUNG CURATORS HAVE THEIR SAY

Naturalia

by francesca cavallo

Kate MccGwire's works catch the eye and hit you in the stomach with their feathered twirls and insane compositions of everyday scraps. Repelling and marvellous, they defy visual habit like tangible hallucinations, imposing with their inherent presence. *Brood* (2004) is a work seven by five meters in size, a surface crossed by the spiralling movement created by thirty-four thousand chicken wishbones, immediately bought by Charles Saatchi for his collection; *Fume/Seethe* (2007) is an expertly burnt handbound book; *Heave* (2008), a stream of feathers spurting out of a wall onto the ground. Kate's work exudes a natural penchant for the world of nature, an appropriating of shapes and materials in natural progress. Her interest for their properties is the starting point for a quest on their symbolic and social significance, i.e. on their ability to recall a stereotyped collective imagination, but at the same time reinvent themselves, becoming something else. It is precisely on the threshold between *naturalia* and *artificialia* that her work "happens", forever suspended between nature and artifice. Nature destroys and artifice resurrects, a recovery of the appalling nature and the artifice of formal perfection.

EC. I am intrigued by the tension of forms in your work. It's like a sort of vital pulse originating from the materials you use, exhumed after an organic death and invested with a sinister animal energy. Is it a matter of life or death?

K.M.G. The taut energy in my work emanates from the materials that I use - the feathers, for instance, almost make themselves, there seems to be a natural/organic patterning that I just "have to go" with and use. I try not to torture the material into shapes that are not instinctive: again the work has to be believable. However I intend my pieces to be, this overwhelmingly sinister aspect to the work comes out - I have long-since struggled against it and now embrace and relish the macabre disquieting presence that often appears.

EC. What draws you to this choice of *media*?

K.M.G. Each individual material has a specific symbolic identity or significance. For example, the wishbone is not just a bone from a chicken, it is a symbol of hope and wishing. A pagan object, which in the past had to do with virginity and marriage, nowadays commonly

regarded as a kind of lucky charm. Individually, it evokes sitting round the table with our families enjoying the Sunday roast, but en masse - as in *Brood* (2004) - it shifts and evokes notions of killing fields and the stark reality of battery farming - on average a battery-farmed chicken lives for only thirty-six days.

I instead started collecting pigeon feathers nearby my studio, where a residing colony loses its feathers at certain times during the year. On the ground, the feathers look beautiful, but when we understand where they are coming from, admiration is often replaced by disgust, as pigeons are normally regarded as rats with wings. I have kept on collecting them, including the ones breeders send me: some of them are even catalogued and numbered by their senders; the stamp of man on nature is akin to the number tattooed on the prisoners' arms in concentration camps.

EC. As with the Phoenix in mythology, you create animals which seem to have risen from their own ashes. But also works such as *Fume/Seethe* (2007) and *Insular* (2008) seem to suggest a will of redemption from a destructive energy. I've heard you started working with fire (expertly controlling combustion) after your studio went on fire. Can you tell us about this story?

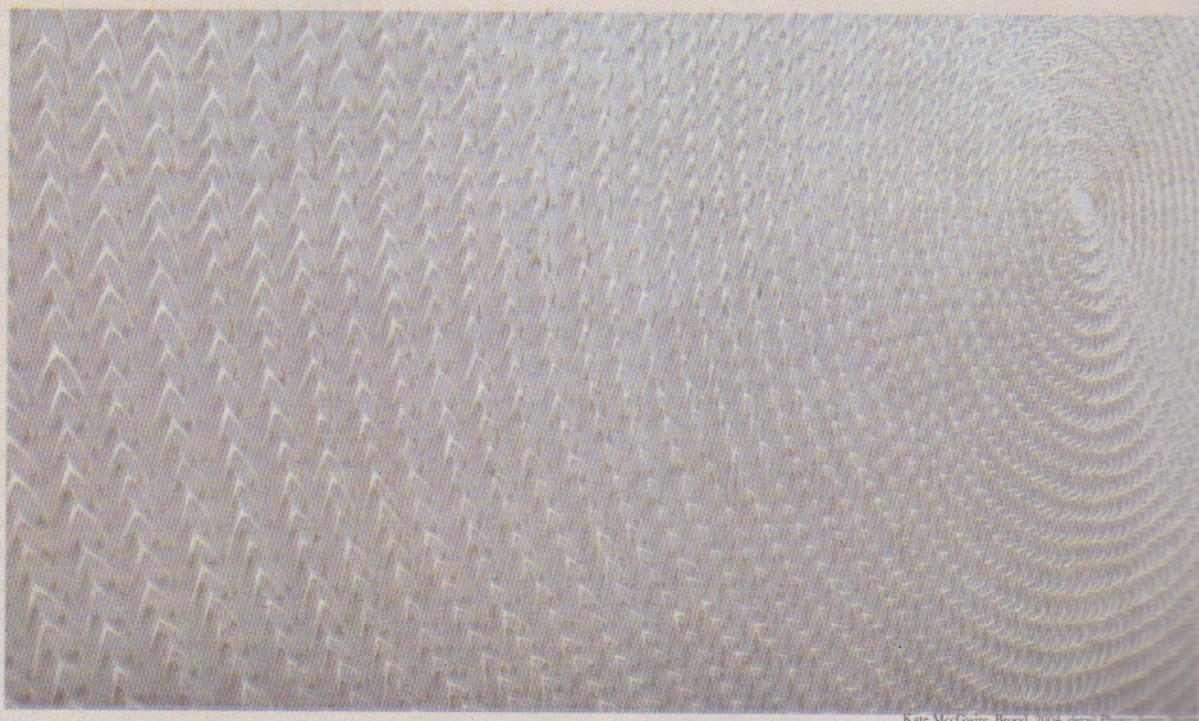
K.M.G. My studio burnt down in 2007, the destruction was devastating, the stench overwhelming - my work was destroyed but incredibly what remained was piles of paper, charred at the top and edges but unmarked in the centre. In *Fume/Seethe* I set about to very specifically control the uncontrollable force that had destroyed my studio. I was angry, the action of burning through the pristine blank pages felt heretical, the historical burning of books signifying a extermination of knowledge and difference. There is something almost sacred about pristine white paper, it is so loaded with possibility I often find it quite problematic to commence work with. With paper made up into a hefty bible-type book this feeling is amplified, before we even open this book, we "know" that it is significant, full of *gravitas*. Of course, the Phoenix myth was constantly in my mind. To create something from the total destruction was overwhelmingly important for me: to be able to move on with my work, I was determined to contain and control this treacherous force. The titles *Fume/Seethe* or *Smoulder* are terms with which you describe slow burning fire, but they are also descriptive of concealed anger and that

seemed to me to be the essence of what I was working with. Quiet, contained but overwhelmingly destructive, eating its way through the soul.

F.C. After working extensively with site-specific projects, you have recently displayed sculptures in museum cabinets. *Vex* (2008), for example, looks like a feathered hybrid creature in a curiosity cabinet. Could you tell me the reason of this choice and more in general about the importance of space in your work?

K.M.G. No, but I am frequently surprised by the sheer presence of the work once I have finished - each piece takes many hours of work, in which I am in a trance-like state working away for hours on end, and when it's finished it is often hard for me to believe that it was actually done by me.

F.C. Last year, a board of famous experts (including Marc Quinn and Irene Bradbury, Associate Director of White Cube) selected you for a solo exhibition to be



Kate McGwire, *Browed*, 2004, detail. Photo: John White

K.M.G. I enjoy working with architectural spaces, it is totally imperative for me for the scale of the work to be believable and work within the specific space. I am asking the viewer to have a little faith and "believe" the transformation my work produces, to believe that there is a torrent of feathers/sewage spurting out of the wall, or that the floor is being flooded in rhythmic waves. If all this does not happen, the work fails. The glass cabinets function in a similar way, but this time they constrain the work, and by preventing the squirming "creature" from escaping the boundaries of the cabinet, they are vital in making the scene credible.

F.C. Are you frightened by your own creations?

held during *Concrete and Glass* 2009. Can you tell us more about it?

K.M.G. My work for *Concrete and Glass* consist of a large installation with feathers on a single floor of a Victorian industrial building. I have recently prepared five new pieces to be displayed in glass cabinets for a show in London called *The Age of the Marvellous*. These pieces were fabricated using dove, crow, jackdaw and magpie feathers, a new start for me. Each of these birds has a strong identity that is intriguing to work and play with. I am interested in making the viewer re-adjust their pre-conceived prejudices on British birds, normally regarded as "carrion eaters".