

"The foundations of all the buildings are now made of strong poles of oak or durmast, which endures eternally under water [...]. These are forced into the ground, and then secured with large crosspieces, and filled between pole and pole with various cements and fragments of stones, coagulating and condensing into stable, firm foundations."

Francesco Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare (Venetia: Iacomo Sansovino, 1581), p. 140.

Anchors and Destinations

The suggestion of a diptych introduces the exhibition "Ponteggi narrativi". Two constructions stand out in the two rooms that form the entrance to the Arsenale Institute for Politics of Representation. They are two spatial possibilities or, at first glance, a crossroads: to fence or to support? What appears to be a fence—the perimeter of a phantom interior, an assemblage of rooms in absence, the foundations of a house to come—is at the same time a labyrinthine line that leads the gaze down a path that tends toward the gravity of the center only to turn back on itself in Sisyphean repetition. What seems to hold up-perhaps a crooked scaffold, an outsized prosthesis, or a bloody thorn stuck in the body of the Forgia Marinarezza—is instead wedged, trapped between the floor of the sky and the top of the abyss. Antipodal is their response to the forces of nature. If the house or way ("Haus oder Weg") seeks a low center of gravity, the opposite occurs in the rust-red sculpture ("O.T.") that rises into the space in front of it. Ambivalent is their task. Inhabiting and crossing are two paradigms of architecture's program that the works make opaque, suggesting new tangential visions. Blurring the boundaries between a house, the floor plan of a house, and the extruded imprint of a parkour with no destination or way out, "Haus oder Weg" is both architecture and a blueprint for impossible architectures. Whether the slender and dangerously sharp silhouettes that circumscribe its inner space are moved by a centripetal or centrifugal force—which pulls us back out every time we attempt to reach the fulcrum—is a further bifurcation of the realm of possibilities. In this construction, the battle with the earth's gravity still seems open to negotiation; the sculpture is not anchored to the ground, but rests solidly on it. The counterforces of the pieces reaching upward speak of the possibility of levitation; contracting at the joints, they seek roots in the weight of a matter whose mass is minimal. Sometimes the work appears to be a skeletal figuration, a strange animal crawling

along the floor, whose bodily attributes are denied by the geometries that transform it into a utensil; only its bones are still recognizable, carved, pointed, worked to become weapons in a struggle to conquer space. Inside its footprint, the echoes of other figures (tiny individuals holding up its corners? Beings wielding tools for the evolution of technology from bone to spaceship?) are mirages—possible but not necessary. Moved by an opposite tension, "O.T." establishes a dialogue between floor and ceiling as an experiment in grasping and measuring the interior spatiality of the architecture that hosts it. With the precision of a dancer, the defiance of a stilt walker, the tensioning of a catapult, it seems about to push open the lid of the room. A miniature of the same work will appear later to manifest the ambiguity, peculiar to architecture, between design and realization, maquette and 1:1 scale work. The white enigma of the house-path and the red austerity of the quasi-body/quasi-siege machine are thus both commentaries on the statics of constructions, and serve as curtains opening to a complex and dense horizon of ways of appropriating space.

Oblique is the mode intrinsic to a sequence of linear sculptures that lean between wall and floor, introducing unexpected diagonals into the orthogonality of the structure that houses them. Through the transcending of Euclidean space, these works-made of wood, paper, and bronze—seem to construct a series, where collage and sculpture merge and join forces in their battle against or for the elements of architecture. These linearly taut assemblages of materials seem to configure a paradoxical tectonics in which "buttress" and "monument" reverse their poles, switching roles and weights. Subject to the laws of gravity, a line out of the wall ("Strich aus der Wand"), a high hook ("Hoher Haken"), and two female entities hanging at the wall ("Hängende an der Wand") and standing at the wall ("Stehende an der Wand") become flamingos and rifles, crossbows or support spurs that explore space, making it active. While these structures barely touch the supporting surfaces, others cantilever, suspended like a pendulum swinging from a point or an arrow that reaches out toward an invisible target. New directions emerge from the bodies that traverse the space or are traversed by it, building a community of sculptures that hold or are held, fall without swaying.

Filigreed is the modality of yet another impossible tectonics, which emerges even in the absence of a three-dimensional dimension proper. The dominance of wood that distinguishes the sculptures is matched by that of paper, which folds the forms into panoramic 3

cover: fig. 1 POMONA ZIPSER O.T., 2017 wood, rope, paint $320 \times 124 \times 126 \text{ cm}$

scenarios or stretches them into flat graphs, confirming an ever-constant tension between Cartesian coordinates. In the scissor-cut series ("Scherenschnitt"). the process of growth of forms-in a tragic-mystical sense—is almost opposite to that of the sculptural constructions. While the pieces of wood build interconnections, making order out of inherited fragments, on paper the gesture is structuring, differentiating, folding, doming, raising, projecting into space minimal movements that trigger shifts of meaning. Both mediums, however, tend toward the search for infinity. Within the confines of paper spaces, rediscovered as a cutting material, expansive urban scenes open out-horizons that extend as far as the eye can see, or sequences of parts of a whole that is not there, directed toward potentially endless expansion or dissolution. The material seems to suggest a leap in scale, introducing possible geologies into the thin space of a sheet. Attacking the architecture of the paper with tiny blades, cuts, etchings, delicate scratches, and minute elevations, the integrity of matter is challenged as reality and as representation. Here the figurative dominates, as in the landscape on the river ("Am Fluß"), where the flat interlockings of a multitude of cuts in the surface of the paper show a flowing current and swaying rushes in the foreground, and the orography of a windswept land in the background. To the long shadows of the opening constructions, the quasi-bidimensional works respond with slivers of shade. They all display a sharp process that works on the distance and proximity between background and figures; a process which is controlled or ephemeral, drawing shadows in space that are changing and cyclical, never identical, sometimes perceptible only in certain light conditions or in the dark ("Im Dunkeln")—breaking away from the wall to open a window on obscurity.

In this field of forms and figures, the elements that define space—the wall, the ceiling, the floor—seem to be irreversibly altered. Motionlessness bodies become dance partners. The taboo of the steady structure, locus of protection, falls. Architecture is exposed, the laws of statics falter and with them the notions of verticality and horizontality. In this antistatic tectonics, Pomona Zipser's works are both anchors and destinations.

Remnants Return

Beyond gravity, matter. The result is a grammar of remnants that return. Each work is a constructed continuum and at the same time a celebration of the pieces. 4 stories, and specters that formed and transformed lost

objects into radical resignifications. Dismantling the alliance between linear time and the idea of the new that might turn everything into debris, the return of the remains saves the corporeality of spaces. In the filigree of Pomona Zipser's linear sculptures, salvage subverts the notion of use into a hymn of praise to the unusable. Improvisation and design, fury and control collaborate in search of balance. Transcending the material itself, the new assemblages of wood, metal, hemp, and paper reveal artisanal origins in the manipulation of components laden with the events they hosted but emptied of any "original" meaning. Like the steel hedgehogs that haunt Omaha Beach, these artillery weapons or mechanical gears silently celebrate the process of accumulation; in this additive, expansive, information-overloaded process, they act, once again, like architectural constructions.

In building these resurrections, Pomona Zipser works at the joints. The whole is sprinkled with a system of ropes and knots, nails, screws, carpenter's joints that materialize extreme gestures, at once primitive and perfect. Sometimes the mass of these tangles is magnified, exaggerated, jutting out. Nailing, screwing, fixing are actions that heighten the polarizations between density and diversity, revealing the pulsations inherent in the tensions of the details, and with them the turbulence—intimate and technical—that agitates the medium during the process. What we see, then, is only the pointed end of dense and articulated constructions that fuse into unitary ensembles precise and fluid transitions from one piece to another. They are familiar forms that become alienating, or residues of a whole that is no more but gathers a complex internal life, sometimes embodying domestic fragments (the foot of a table, the headboard of a bed) or thematizing parts—and discourses—of architecture.

Shoring up the world with slender foundations are thus the pasts of the objects that once populated our everyday spaces. Between the power of the machine and the acceptance of the interruption of its operation, Pomona Zipser's work transcends all ideas (and rhetoric) of ecology and recycling, providing rather a fundamental paradigm shift in the understanding of the artificial environment and its incessant modifications. Not a redemption of the categories of the dilapidated and abandoned, but rather a suspension and transfiguration of the essential coordinates that lie within the limited reality of the world. The actions directed onto the abandoned bodies extract phantoms and fantasies that restore their physical consistency through uncomfortable and dialectical situations. In this process

of resignification, the colors collaborate with the joints to envelop unitary constructions—from the violence of red to the light and dark extremes, which use white to model plastic configurations and black to impose the disappearance of mass, allowing the individual parts to emerge in their graphic quality like the ink marks of two-dimensional works. Not only the structure, but also the subject that approaches it is transported by the force of the movement that the pieces, joints, and colors generate. The space is transformed, is in perpetual metamorphosis, and invites one to do the same.

In the construction of a narrative always pregnant with its opposite, titles are holds or pitfalls. Between research and accident, they are perhaps yet another way of resurrecting the pieces into new unitary yet ambiguous bodies. Sometimes they speak of "acts" in space, of the work's interactions with the elements of architecture, such as an assemblage wedged under the ceiling ("Unter die Decke geklemmt") or tangles coming out of the wall ("Aus der Wand"), sometimes with the fierceness of color ("Rot aus der Wand") like slingshots ready to launch, reaching out to strike, or shields to protect. At other times their focus is on position, universalizing their reach to reflect on the distance traveled ("Zurückgelegter Weg"), on the dynamics it establishes with proximity ("Zwischen Nähe und Ferne"), on the action that gives life to the static nature of a type by alternating its masses as when in the castle the windows open ("Im Schloß öffnen sich die Fenster"), or again on the possibilities of the conflict between forces and counterforces that allows a body to be *hung with counterweight* ("Hängende mit Gegengewicht"). In some cases, the positions are marked by the movement of the subjects in space, such as in the precise proxemics of an offspring behind, madness in front ("Hinten Nachwuchs, vorne Wahnsinn"). In others, the titles draw intermediate landscapes, insisting on the silhouette between seas and mountains ("Zwischen Bergen und Meeren"), or foreshadowing drifts for a gondolier on the high seas ("Auf hoher See"). Some are objects, animate or inanimate but absolutely urban as bridge ("Brücke") or door ("Tor")—recalling Georg Simmel's archetypes. In some cases it is pathos that is celebrated through the spatialization of feelings, such as the "Longing for someone who's walking through the mountains", which becomes a landscape of dunes and ditches, as red as the rock of a canyon, reaching in other cases the figurative of how creepy it is to cross through the fen ("Gar schaurig ist's über's Moor zu gehen"), quoting the first verse of the ballad "Der Knabe im Moor" by Annette von Droste-Hülshoff). Yet again, others are enigmas of space—for a time a way ("Für eine gewisse Zeit ein

Weg") is an impossible bridge, without ends, with the center of gravity where in a bridge we would expect emptiness—or of the body, which makes one wonder how things are with me ("Wie es um mich steht"). The titles thus make the struggle, the trudging through the bush, a tangible narrative. Sometimes they are surrealist deceptions, or enactments of the mythical and the literary, of events serious or nostalgic, dramatic or ironic, sometimes absurd or comic, even ridiculous ("Ridiküle" with its many modes of positioning), to provide nonbinding instructions for these narrative machines.

Anticipatory Acts of Architecture

At the bottom of the exhibition space, a third body seems to suggest a possible answer to the enigma of oblique foundations. A magical apparition, also twofaced, is the impossible synthesis between exposed, pointed fragility and constructive, solid armaments fish is full ("Fisch ist voll"). The pike is a submarine ready for attack or a trench in which to find refuge. Here is embodied the title of the exhibition—"Ponteggi narrativi"—and the possibility for Pomona Zipser's assemblages to be architectures and, at the same time, anticipations.

Crystallized in the title and in the perfection of the composition that has achieved its balance, each work is both a special stage in the production process that marked its forms and a time capsule that contains echoes of possible future uses and tasks. The grammar of the relic is thus perhaps an ideal of the broken-down à la Alfred Sohn Rethel. If "Das Ideal des Kaputten" is for the philosopher of the Frankfurt School that which, damaged beyond the point of use, precisely by virtue of this supervening dysfunctionality lends itself to multiple recombinations into new uses and new meanings, then the split and fractured pieces of wood and sheets of paper might as well be the embodiment of planning-and-accident as the double-headed Janus guiding the survival of machines to their constant reinvention and, therefore, towards the incessant rebirth of the cities that built them. Singing an ode to the many ways of shattering something, Pomona Zipser's skeletal structures-weapons-tools-bodies in tension seem to act as frameworks for the many possible "afterlives" of architecture. They are fundamental gestures, acts in which skeleton and skin, structure and surface meet in a symphony of moves that erect extreme spatial compositions not after delimiting a space, but rather after laying the first "stone." Ambiguity and absurdity make these acts of architecture "perfect."

Exiting the Forgia Marinarezza and facing Venice, Pomona Zipser's works appear as one large installation—the staging of signs as archaic as the city in the lagoon itself. These structures, built in wood and paper, assembled with ropes, knots, nails, and screws, become a reflection of reality, endowed with agency. They are pulsating constructions, assemblages recalling the briccole that punctuate the waters of the Serenissima—one of its most enduring architectural tropes—to remind us that below, in the abysses of the lagoon, a dense forest of upturned trees lies on its foundations and allows the muddy substrate to support the city. In the swirl of mystery, in the fight against the forces of nature and gravity, the mighty, slender signs toggle between sinking and floating. Like tightrope walkers, they challenge the impossibility of any secure foothold. These architectures of assembled remnants, returned to a second life in oscillating equilibrium, are the extreme construction of a synecdoche, foundations of absent edifices or of a city of ambiguous presences. They are an affinity that is at once an anticipation of what things fear or wish to be.

Powerful flows of energy, as radical as gravity and light, radiate from these constructions. Together they become a unique composition to be crossed like a landscape of stalactites and stalagmites, high and deep reliefs to move between intense sun and advancing darkness, or imperceptible valleys to observe in parallax. Built in the radical absence of actual construction drawings or sketches anticipating their evolutions, Pomona Zipser's works might also suggest the potentialities of thought and effort as means to open up for architecture a great possibility—a kaleidoscope of possible futures suspended in the allocations of nomadic parts, in the assemblies of swords and harpoons that induce enchantment and terror, in the whole as in the detail, in a continual battle with the laws of statics that seeks negotiation or resistance.

In the Venice to which Pomona Zipser returns once again—a trip with the German Academic Scholarship Foundation (*Studienstiftung des Deutschen Volkes*) in 1979 had set the stage for another travel grant in 1986, which led to her first solo exhibition at Paradiso Perduto in 1987, anticipating her participation to the 1990 Art Biennale with "Ambiente Berlin"—her *narrative scaffoldings* seem to exhort us to *vivre à l'oblique*, overturning the coordinates that regulate space into filigree arcs of tension, foundations for futures.





fig. 19 POMONA ZIPSER Johanna macht was Schlimmes und Kathi will unbedingt auch, 2018/19 collage, $21 \times 32,5$ cm

fig. 22 POMONA ZIPSER
Schwer schwesterliche Begegnung, 2021
paper, wood, 26,5 × 55 cm



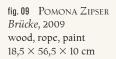
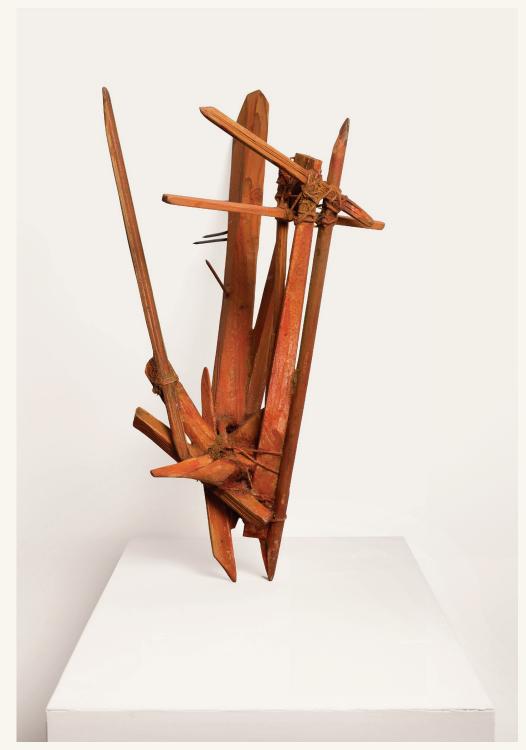


fig. 08 Pomona Zipser Roter Stern, 2013 wood, wire, rope, paint $60 \times 46 \times 33$ cm



PONTEGGI NARRATIVI = Pomona Zipser WORKS EXHIBITED ≠ on request

Sculptures, Wood

fig. 01 O. T., 2017 wood, rope, paint, $287 \times 124 \times 126$ cm

- fig. 02 Haus oder Weg, 2003 wood, rope, paint, $65 \times 245 \times 252$ cm
- fig. 03 Gar schaurig ist's übers Moor zu gehen, 2006 wood, paint, 64 × 130 × 40 cm
 - 04 Strich aus der Wand, 2022 wood, paint, 104 × 31 × 5 cm
- 05 *Hoher Haken*, 2022 wood, iron, paint, $150 \times 24 \times 10$ cm
- 06 *Hängende an der Wand*, 2022 wood, iron, paint, 181 × 11 × 19 cm
- 07 *Ridikül*, 2022 wood, rope, paint, $25 \times 83 \times 23$ cm
- fig. 08 Roter Stern, 2013 wood, wire, rope, paint, $60 \times 46 \times 33$ cm
- fig. 09 Brücke, 2010 wood, paint, 18,5 × 56,5 × 10 cm

SCULPTURES, WOOD AND PAPER

- fig. 10 Fisch ist voll, 2018/20 paper, wood, paint, $38 \times 185 \times 15$ cm
- fig.11 Im Dunklen, 2021/22 wood, paper, fabric, paint, $37 \times 90 \times 14$ cm
- fig.12 Im Schloß öffnen sich die Fenster, 2018, paper, wood, rope, paint, $72 \times 120 \times 14$ cm
 - 13 Stehende an der Wand, 2022 paper, wood, paint, $162 \times 18 \times 13$ cm
 - 14 ≠ Die Wichtigsten Dinge, 2019 paper cut, 30 × 42 × 9 cm

CAST BRONZE

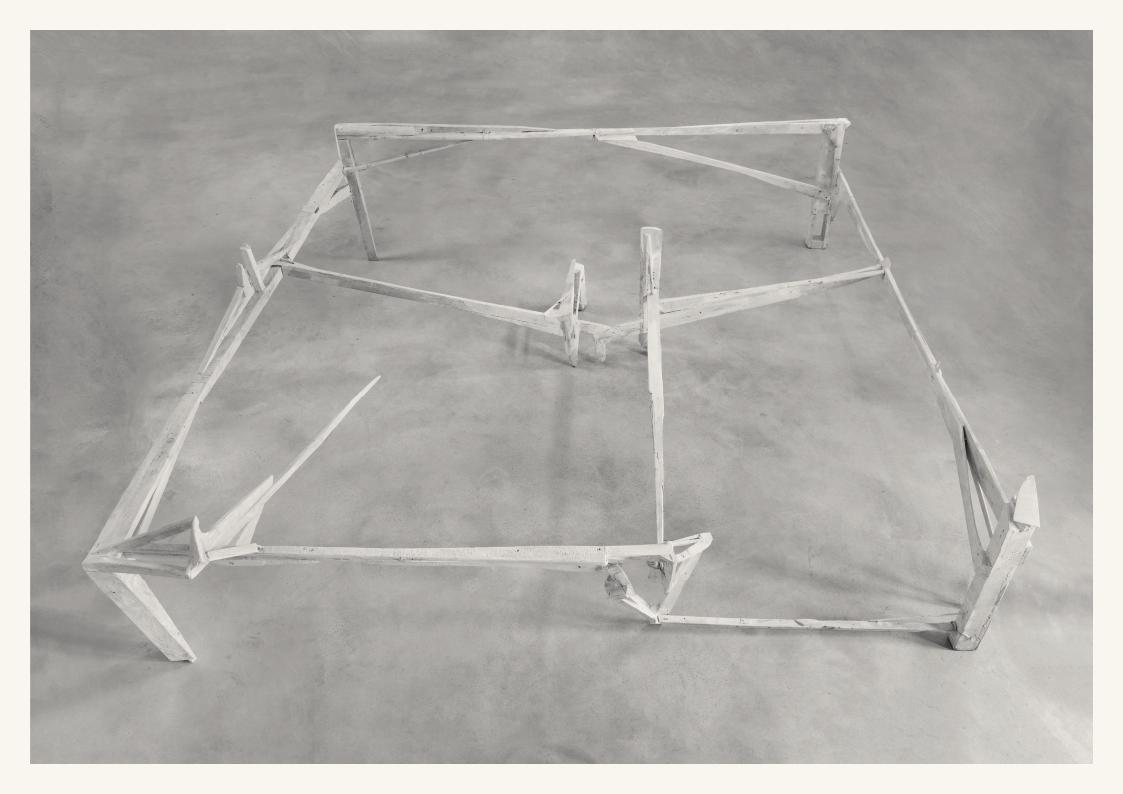
- 15 ≠ *Stehende*, 2010 cast bronze, 6/8, 38,5 × 8 × 9 cm
- 16 ≠ Strich aus der Wand, 2022 cast bronze, 8/8, 104 × 31 × 5 cm
- 17 \neq Sirene, 1991 cast bronze, unique, 21 × 63 × 23 cm
- 18 \neq Fänger, 2001 cast bronze, unique, two-part, 17 \times 65 \times 11 cm

COLLAGES, PAPER

- fig.19 Johanna macht was Schlimmes und Kathi will unbedingt auch, 2018/19 collage, $21 \times 32,5$ cm
- fig. 20 *Kath Drama*, 2018/19 collage, 21 × 32,5 cm
- 21 Außen, 2011 collage, ink, 20.5×40 cm
- fig.22 Schwer schwesterliche Begegnung, 2021 collage, paper, wood, 26,5 × 55 cm
- 23 Besessen, 2013 collage, 27×37 cm
- 24 Kleine Tiere mit Tasche, 2022 collage, $29,5 \times 22$ cm
- 25 Am Fluss, 2018 paper cut, 21×30 cm
- 26 Kämpferische Attitüde angesichts einer Baustelle, 2019 collage, pencil, 30 × 64,5 cm
- 27 ≠ Meisterinträger, 2011 collage, paper cut, 60 × 48 cm
- 28 ≠ *Fahren*, 2011 ink, 30 × 40 cm
- 29 ≠ *Mit Grün*, 2018 collage, 25,5 × 43 cm
- **30** ≠ *Drei*, 2010 collage, silk paper, 24 × 14 cm
- 31 ≠ Huhn in Bedrängnis, 2008 collage, ink, 50,5 × 32 cm
- 32 ≠ *Umfall*, 2010 collage, ink, 42 × 63 cm

following page:

fig. 02 POMONA ZIPSER Haus oder Weg, 2003 wood, rope, paint, $65 \times 245 \times 252$ cm



"Ora le fondamenta di tutti gli edifici si fanno di fortissimi pali di quercia o di rovere, che dura eternamente sotto acqua [...]. Questi fitti per forza nel terreno, et poi fermati con grosse traverse, et ripieni fra palo et palo con diversi cementi et rottami di sassi, fanno per coagulazione et presa loro fondamenta così stabili et ferme."

Francesco Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare (Venetia: Iacomo Sansovino, 1581), p. 140.

Àncore e destinazioni

Un dittico implicito introduce la mostra "Ponteggi narrativi". Due costruzioni si stagliano nei due ambienti che si aprono all'ingresso dell'Arsenale Institute for Politics of Representation. Sono due possibilità spaziali che, a prima vista, sembrano porre dinnanzi a un bivio: recintare o sorreggere? Ma ciò che appare recintare - il perimetro di un interno fantasma, un assemblaggio di stanze in assenza, le fondamenta di una casa che verrà - è al tempo stesso una linea labirintica da seguire con lo sguardo come un percorso che tende verso la gravità del centro per poi tornare sisifianamente su se stesso. Ciò che sembra sorreggere - forse un'impalcatura sghemba, una protesi fuori misura o una spina sanguinolenta conficcata nel corpo della Forgia Marinarezza – è invece incastrato, intrappolato tra il fondo del cielo e la frontiera dell'abisso. Antipodale è la loro risposta alle forze della natura. Se la casa o via ("Haus oder Weg") sembra ricercare un baricentro bassissimo, l'opposto accade con la scultura rosso ferrigno ("O.T.") che si erge nello spazio a fronte. Ambivalente è il loro compito. Abitare e attraversare sono paradigmi del programma dell'architettura i cui limiti le due opere rendono opachi, suggerendo nuove visioni tangenti. Dissolvendo i confini tra una casa, una pianta di una casa, e l'impronta estrusa di un tragitto senza meta né via d'uscita, "Haus oder Weg" è al contempo architettura e progetto di architetture impossibili. Che le sagome sottili e pericolosamente affilate che circoscrivono uno spazio siano mosse da una forza centripeta o centrifuga, che riporta fuori ogni volta che si tenta di raggiungere il fulcro, è un'ulteriore biforcazione del regno delle possibilità. In questa costruzione, la battaglia con la gravità della terra sembra ancora aperta a negoziazioni: la scultura non è ancorata al suolo, ma vi si appoggia con solidità. Le controforze dei pezzi protesi verso l'alto parlano della possibilità di levitare; contraendosi nelle giunture, cercano radici nel peso della materia dalla massa minima. Talvolta l'opera appare una figura-14 zione scheletrica, uno strano animale che striscia sul

pavimento, i cui attributi corporei sono negati dalla geometria delle forme che lo trasforma in un arnese; se ne riconoscono ancora solo le ossa, scolpite, appuntite, lavorate per divenire armi di una lotta per la conquista dello spazio. Dentro il perimetro, gli echi di figure altre (individui minuscoli a sorreggerne gli angoli? Esseri che impugnano utensili per l'evoluzione della tecnica dall'osso all'astronave?) – sono miraggi possibili ma non necessari. Mossa da una tensione opposta, la volontà di "O.T." di farsi dialogo tra pavimento e soffitto è un esperimento che permette di cogliere e misurare la spazialità interna dell'architettura che abita; con la delicatezza di una danzatrice, l'agilità di un trampoliere, la determinazione di una catapulta, sembra in procinto di spingersi in alto ad aprire il coperchio della stanza. Della stessa costruzione apparirà più avanti una miniatura a manifestare l'ambiguità, propria dell'architettura, tra progetto e realizzazione, maquette e opera in scala 1:1. L'enigma bianco della casa-percorso e l'austerità rossa del quasi-corpo/ quasi-macchina d'assedio sono commento alla statica delle costruzioni e sipario a un orizzonte complesso e denso di modi di appropriarsi dello spazio.

Obliqua è la modalità intrinseca a una sequenza di sculture lineari che si appoggiano tra muro e pavimento, introducendo diagonali impreviste nell'ortogonalità della struttura che le ospita. Il superamento dello spazio euclideo è evidente in queste opere di legno, carta e bronzo, che sembrano costruire una serie in cui collage e scultura si fondono e si alleano in una battaglia di resistenza o sostegno agli elementi dell'architettura. Questi assemblaggi di materiali linearmente tesi sembrano configurare una tettonica paradossale in cui contrafforte e monumento cambiano di segno e invertono i propri ruoli e i propri pesi. Soggette alle leggi della gravità, queste costruzioni di una linea dal muro ("Strich aus der Wand"), un taglio alto ("Hoher Haken"), un'entità femminile sospesa al muro ("Hängende an der Wand") o in piedi al muro ("Stehende an der Wand") divengono fenicotteri e mitra, balestre o speroni di sostegno che esplorano lo spazio, rendendolo attivo. A queste strutture appoggiate al minimo, altre si affiancano attraverso sbalzi e sospensioni, come pendoli che oscillano ancorati a un punto o frecce che si protendono verso un bersaglio invisibile. Nuove direzioni emergono da corpi che attraversano lo spazio o sono attraversati, costruendo una comunità di sculture che reggono o sono rette, ricadono senza oscillare.

In filigrana interviene ancora un'altra modalità di costruire una tettonica impossibile, che funziona anche

in assenza di una reale terza dimensione. Al dominio del legno che contraddistingue le sculture si affianca quello della carta che ripiega le forme in scenari tridimensionali o le distende in grafici bidimensionali, confermando una tensione sempre costante tra le coordinate cartesiane. Si tratta della serie taglio a forbice ("Scherenschnitt"), in cui il processo di "crescita" delle forme - in senso tragico-mistico - è quasi opposto a quello delle sculture. Se con i pezzi di legno si costruiscono relazioni, facendo ordine tra frammenti ereditati, sulla carta il gesto è strutturare, differenziare, piegare, inarcare, sollevare, scagliando nello spazio movimenti minimi che innescano spostamenti di senso. Eppure, entrambi i mezzi tendono verso la ricerca di infinito. Dentro i limiti degli spazi di carta, riscoperta come materiale da taglio, si aprono scene e situazioni urbane ampie, orizzonti a perdita d'occhio, o sequenze di parti di un tutto che non c'è (un pezzo di una finestra, di un letto, di una pianta), proiettate verso evoluzioni o dissoluzioni potenzialmente sconfinate. Il materiale sembra suggerire la possibilità di un salto di scala, introducendo geologie in miniatura nello spazio sottile di un foglio. Aggredendo l'architettura della carta con minuscole lame, tagli, incisioni, graffi delicatissimi, sollevamenti minuscoli, l'integrità della materia è sfidata come realtà e come rappresentazione. Qui domina il figurativo, come nel paesaggio sul fiume ("Am Fluß") che, attraverso gli incastri piatti di una moltitudine di tagli nella superficie del foglio, mostra in primo piano la corrente che scorre e i giunchi che ondeggiano, e sullo sfondo l'orografia di un territorio mosso dal vento. Ombre lunghe o appena accennate sono le rispettive risposte delle costruzioni presentate in apertura e delle opere quasi-bidimensionali alle domande poste dal supporto che le accoglie. Si tratta, in tutti i casi, di un processo affilato che lavora sulla lontananza e sulla prossimità tra sfondo e figure. Talvolta le distanze sono controllatissime, talaltra effimere, disegnando nello spazio ombre mutevoli e cicliche, mai identiche, percepibili solo in determinate condizioni di luce o nel buio ("Im Dunkeln") che si emancipa dalle pareti bianche per spalancare una finestra sull'oscurità.

In questo campo di forme e figure, gli elementi che definiscono lo spazio – il muro, il soffitto, il pavimento - sembrano alterati irreversibilmente dalla presenza delle opere, che da immobili divengono compagne di danza. Il tabù della struttura solida, locus di protezione, cade. L'architettura è esposta, le leggi della statica vacillano e con esse le nozioni di verticalità e orizzontalità. In questa tettonica antistatica, le opere di Pomona Zipser sono al contempo àncore e destinazioni.

Resti che ritornano

Oltre la gravità, la materia. Il risultato è una grammatica di resti che ritornano. Ogni opera è un continuum costruito e al tempo stesso una celebrazione dei pezzi, delle storie e degli spettri che hanno formato e trasformato i ritrovamenti in radicali risgnificazioni. Smantellando l'alleanza tra il tempo lineare e l'idea del nuovo che può trasformare tutto in detrito, il ritorno dei resti salva la corporeità degli spazi. Nella filigrana delle sculture lineari di Pomona Zipser, il salvataggio sovverte la nozione di uso in un inno all'inusabile. Improvvisazione e progetto, furia e controllo collaborano alla ricerca di un equilibrio. Trascendendo la materia stessa, i nuovi montaggi di legno, metallo, canapa e carta rivelano una possibile origine artigianale nella manipolazione di componenti carichi degli eventi che li hanno attraversati ma svuotati di ogni senso "originario". Come le trappole-riccio d'acciaio che infestano la spiaggia di Omaha, queste armi da artiglieria o ingranaggi meccanici celebrano in silenzio il processo di accumulazione. Sono costruzioni additive, espansive, sovraccariche di informazioni; agiscono, ancora una volta, come architetture.

Nel costruire queste resurrezioni di ciò che è stato scartato, Pomona Zipser lavora ai giunti. L'insieme è cosparso di un sistema di corde e nodi, chiodi, viti, incastri da falegname che materializzano gesti estremi, al contempo primitivi e perfetti. Talvolta la massa di questi grovigli è esasperata, ingigantita, aggettante. Inchiodatura, avvitamento, fissaggio sono azioni che esaltano le polarizzazioni tra densità e diversità, rivelando le pulsazioni insite nelle tensioni dei dettagli, e con esse le turbolenze, intime e tecniche, che agitano il mezzo durante il processo. Ciò che vediamo è dunque solo l'estremità appuntita di costruzioni dense e articolate che fondono in insiemi unitari passaggi precisi e fluidi da un pezzo all'altro. Sono forme familiari che divengono estranianti, resti di un tutto che non c'è più ma che racchiude una vita interna complessa, talvolta assemblando frammenti domestici (il piede di un tavolo, la testata di un letto) o tematizzando parti e discorsi - dell'architettura.

A puntellare il mondo con esili fondamenta sono dunque i passati degli oggetti che hanno popolato i nostri spazi quotidiani. Tra potenza della macchina e accettazione dell'interruzione del suo funzionamento, il lavoro di Pomona Zipser supera ogni idea (e ogni retorica) di ecologia e di riciclo, fornendo piuttosto un cambiamento fondamentale di paradigma nella comprensione dell'ambiente artificiale e delle sue

incessanti modificazioni. Non una redenzione delle categorie del fatiscente e dell'abbandonato, quanto piuttosto una sospensione e trasfigurazione delle coordinate essenziali che si nascondono all'interno della realtà limitata del mondo. Le azioni dirette sui corpi abbandonati estraggono fantasmi e fantasie che ne ripristinano la consistenza fisica attraverso situazioni scomode e dialettiche. In questo processo di risignificazione, ai giunti si alleano i colori per avvolgere gli assemblaggi in corpi unitari - dalla violenza del rosso agli estremi della luce e del buio, che si servono del bianco per modellare configurazioni plastiche e del nero per imporre la sparizione della massa, consentendo alle singole parti di emergere nella loro qualità grafica come i segni d'inchiostro delle opere bidimensionali. Non solo la costruzione, ma anche il soggetto che le si avvicina è trasportato dalla forza del movimento che i pezzi, i giunti e i colori generano. Lo spazio è trasformato, è in perpetua metamorfosi, e invita a fare lo stesso.

In questa attenzione narrativa sempre gravida del suo contrario, i titoli sono appigli o tranelli; tra ricerca e accidente, sono forse ancora un altro modo per far risorgere i pezzi in nuovi corpi unitari eppure ambigui. Talvolta parlano di "atti" nello spazio, delle interazioni dell'opera con gli elementi dell'architettura: un assemblaggio incastrato sotto il soffitto ("Unter die Decke geklemmt") o grovigli che vengono fuori dal muro ("Aus der Wand"), talvolta con l'impetuosità del colore ("Rot aus der Wand") come fionde pronte al lancio, protese a colpire, o scudi con cui proteggersi. Talaltra è la posizione ad essere rimarcata dalle parole, che allora tendono verso una possibile universalizzazione per riflettere sulla distanza percorsa ("Zurückgelegter Weg"), sulle dinamiche che essa instaura con la prossimità ("Zwischen Nähe und Ferne"), sull'azione che dà vita alla staticità della tipologia alterandone le masse, come quando nel castello si aprono le finestre ("Im Schloß öffnen sich die Fenster") o, ancora, sulle possibilità del conflitto tra forze e controforze che consente a una massa di essere appesa con contrappeso ("Hängende mit Gegengewicht"). In altri casi ancora, le posizioni sono contrassegnate dal movimento dei soggetti nello spazio, come nella prossemica precisissima di una prole dietro, follia davanti ("Hinten Nachwuchs, vorne Wahnsinn") o, talvolta, disegnando paesaggi intermedi, che si stagliano tra mari e monti ("Zwischen Bergen und Meeren"), o presagiscono derive per un gondoliere in alto mare ("Auf hoher See"). Alcuni titoli sono oggetti, animati o inanimati, assolutamente urbani come gli archetipi simmeliani del ponte 16 ("Brücke") e della porta ("Tor"). In altri casi è invece

il pathos ad essere celebrato attraverso la spazializzazione dei sentimenti, come il desiderio di qualcuno *che cammini tra le montagne ("Longing for someone* who's walking through the mountains") che diviene un paesaggio di dune e fossati, rosso come la roccia di un canyon, o raggiungendo in altri casi il figurativo attraversare la palude è sinistro ("Gar schaurig ist's über's Moor zu gehen", che cita il primo verso della ballata "Der Knabe im Moor" di Annette von Droste-Hülshoff). Altri titoli ancora sono un enigma dello spazio – per un certo tempo una via ("Für eine gewisse Zeit ein Weg") è un ponte impossibile, senza estremità, con il baricentro dove in un ponte ci aspetteremmo il vuoto – o del corpo, con cui ci si può domandare come sto ("Wie es um mich steht"). Le parole fanno dunque della lotta, dell'arrancare attraverso la boscaglia, un racconto tangibile. Oppure sono inganni surrealisti e messe in scena del mitico o del letterario, di eventi seri o nostalgici, drammatici o ironici, talvolta assurdi o comici, persino ridicoli ("Ridiküle", con i suoi molti modi di posizionamento), a fornire istruzioni non vincolanti per le macchine narrative di Pomona Zipser.

Atti anticipatori di architettura

Al fondo dello spazio della mostra, un terzo corpo sembrerebbe suggerire una possibile risposta all'enigma delle fondamenta oblique. Un'apparizione magica, un pesce, anch'esso bifronte, è sintesi impossibile tra fragilità esposta e appuntita ed armamenti costruttivi e solidi: il pesce è pieno ("Fisch ist voll"). Il luccio è un sottomarino pronto all'attacco o una trincea in cui trovare rifugio. Qui è incarnato il titolo della mostra - "Ponteggi narrativi" - e al tempo stesso la possibilità che gli assemblaggi di Pomona Zipser si facciano architetture e, al contempo, anticipazioni.

Cristallizzata nel titolo e nella perfezione della composizione che ha raggiunto il suo equilibrio, ciascuna opera è al tempo stesso uno stadio speciale del processo di produzione che ne ha segnato le forme e una capsula del tempo che contiene echi di possibili usi e compiti futuri. Questa grammatica della reliquia è dunque forse un ideale del rotto alla Alfred Sohn-Rethel. Se "Das Ideal des Kaputten" è per il pensatore della Scuola di Francoforte ciò che è guasto, danneggiato oltre il punto di utilizzo, e che proprio in virtù di questa sopraggiunta disfunzionalità si presta ad essere ricombinato in nuovi usi e nuovi significati, allora anche i pezzi di legno spaccati e i fogli di carta fratturati possono analogamente farsi emblema delll'inscindibilità tra pianificazione e accidente – Giano bifronte che guida la sopravvivenza delle macchine attraverso una costante reinvenzione delle stesse e, di conseguenza, delle città che le hanno costruite. In un'ode ai molti modi di frantumare qualcosa, le costruzioni scheletriche con cui Pomona Zipser assembla strutture-armi-utensili-corpi in tensione sembrano agire come l'ossatura di molti possibili aldilà per l'architettura. Sono gesti fondamentali, atti in cui scheletro e pelle, struttura e superficie si incontrano in una sinfonia di segni che collaborano a composizioni spaziali estreme che non si costruiscono dopo aver delimitato uno spazio, ma piuttosto dopo aver deposto la prima "pietra". L'ambiguità e l'assurdo rendono "perfetti" questi atti di architettura.

Uscendo dalla Forgia Marinarezza e tornando a guardare Venezia, le opere di Pomona Zipser appaiono come un'unica grande installazione, la messa in scena di segni arcaici come la città di lagune. Queste strutture, costruite in legno e carta, strette da corde e nodi, chiodi e viti, divengono dunque un riflesso della realtà, dotato di una propria agentività. Sono costruzioni pulsanti, assemblaggi che ricordano le briccole che emergono dalle acque della Serenissima - uno dei suoi tropi architettonici più durevoli – per ricordarci che al di sotto, negli abissi della laguna, una fitta foresta di alberi rovesci giace sulle sue fondamenta e consente al substrato fangoso di sostenere la città. Nel turbinio del mistero, nella lotta alle forze della natura e della gravità, i segni possenti e filiformi sono accettazione del bilico tra sprofondare e restare a galla. Come funamboli, sfidano l'impossibilità di ogni appoggio sicuro. Queste architetture di resti assemblati, ritornati a una seconda vita in un equilibrio metastabile, sono la costruzione estrema di una sineddoche, fondamenta di edifici assenti o di una città di ambigue presenze. Sono un'affinità che è al contempo un'anticipazione di ciò che le cose temono o desiderano essere.

Potenti flussi di energia, radicali come la gravità e la luce, si irradiano da queste costruzioni. Assieme costituiscono una composizione unica da attraversare come un paesaggio di stalattiti e stalagmiti, rilievi alti e profondi attraverso i quali muoversi tra riquadri di sole intenso e buio che avanza, o valli impercettibili da osservare in parallasse. Costruite nell'assenza radicale di veri e propri disegni esecutivi o schizzi ad anticiparne le evoluzioni, le opere di Pomona Zipser suggeriscono forse una potenzialità da ritrovare nel pensiero e nella fatica come mezzi con cui prefigurare per l'architettura una grande possibilità: un caleidoscopio di futuri possibili nelle allocazioni di parti nomadi, nelle assemblee di spade e arpioni che inducono incanto e terrore, nell'insieme come nel dettaglio, nella continua battaglia con le leggi della statica che è negoziazione o resistenza.

Nella Venezia in cui Pomona Zipser ritorna ancora una volta – un viaggio con la Studienstiftung des Deutschen Volkes nel 1979 aveva posto le premesse per un'altra borsa di ricerca nel 1986, dalla quale era derivata una prima personale al Paradiso perduto nel 1987, anticipando la partecipazione alla Biennale d'Arte del 1990 con "Ambiente Berlin" – i "Ponteggi narrativi" costruiti da Pomona Zipser sembrano esortare a vivre à l'oblique, capovolgendo le coordinate che regolano lo spazio in filiformi archi di tensione, fondamenta di futuri.

GIORGIA AQUILAR, Venezia, 13 di Maggio, 2023



fig. 20 Pomona Zipser Kath Drama, 2018/19 paper, wood, 26.5×55 cm





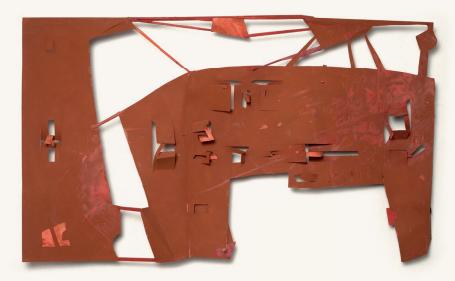


fig.11 POMONA ZIPSER Im Dunklen, 2021/22 wood, paper, fabric, paint 37 × 90 × 14 cm

fig.12 POMONA ZIPSER
Im Schloß öffnen sich die Fenster, 2018
paper, wood, rope, paint
72 × 125 × 8 cm

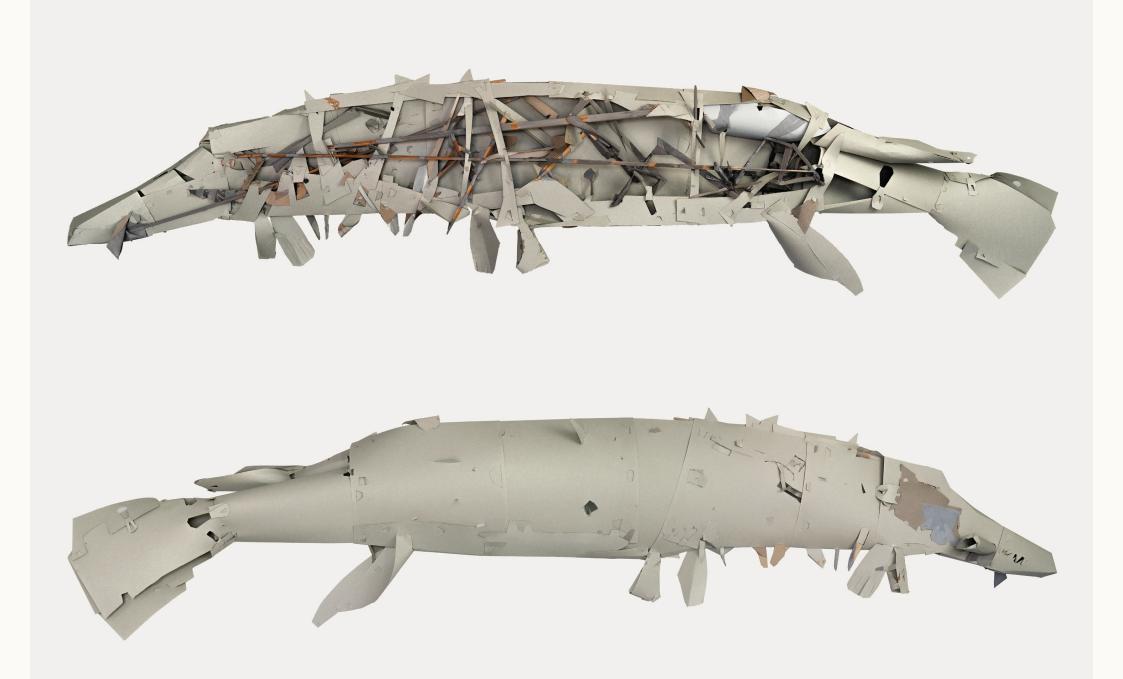
fig.03 POMONA ZIPSER

Gar schaurig ist's übers Moor zu gehen, 2006
wood, paper

64 × 130 × 40 cm

following page:

fig.10 POMONA ZIPSER Fisch ist voll, 2018/20 wood, paper, paint $38 \times 185 \times 15$ cm



Edited by

Wolfgang Scheppe

Essay by

GIORGIA AQUILAR

Installation by

Marie Letz with Rita Fortin, Carolina Gris, Kees van den Meiracker

Photography by

Arsenale Institute, Dave Grossmann (fig. 01)

Gallery assistant

Zuzanna Jabłońska

Video by

Eleonora Sovrani

Supported by

TOM LAMBERTY, JOHANNA LETZ, ALFI SWOZIL, STIFTUNG VAN DE LOO STIFTUNG VAN DE LOO



Published by

Merve Verlag, Leipzig

ISBN: 978-3-96273-660-6 | 9783962736606

ARSENALE INSTITUTE FOR POLITICS OF REPRESENTATION

Castello 1430/A Riva dei Sette Martiri I-30122 Venezia

May 19th - July 30, 2023

Open by appointment

email: frontdesk@arsenale.com Information: www.arsenale.com

back cover: fig. 1 POMONA ZIPSER

O. T., 2017 wood, rope, paint $320 \times 124 \times 126 \text{ cm}$

