IMMAGINE DI COPERTINA *COVER IMAGE*
The apple doesn't fall far from the tree, 2013 - materiale d'archivio *archive material*

IRINA KHOLODNAYA

Caratteri primari

PRIMARY FEATURES

Questo catalogo è stato realizzato in occasione della mostra
This catalogue was printed in conjuction with the exhibition

IRINA KHOLODNAYA
CARATTERI PRIMARI ***PRIMARY FEATURES***
a cura di Silvia Franceschini *curated by Silvia Franceschini*

18 SETTEMBRE - 25 OTTOBRE, 2013 *18th SEPTEMBER - 25th OCTOBER 2013*
MUSEO STORICO DIDATTICO DELLA TAPEZZERIA "VITTORIO ZIRONI"
VILLA SPADA, VIA DI CASAGLIA 3 BOLOGNA

TESTI *TEXTS*
Francesco Zironi, Silvia Franceschini, Katerina Chuchalina, Irina Kholodnaya, Simone Frangi

TRADUZIONI *TRANSLATIONS*
Ben Bazalgette-Staples

REDAZIONE *EDITING*
Valerio Borgonuovo

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE *GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT*
Paola Veronesi

FOTOGRAFIE *PHOTOGRAPHS*
Irina Kholodnaya

STAMPA *PRINT*
Bagnoli1920, Pieve di Cento (BO)

MUSEO della TAPPEZZERIA Vittorio Zironi
ARTELIBRO FESTIVAL DEL LIBRO D'ARTE 2013 10 ANNI
COMUNE DI BOLOGNA

INDICE ***SUMMARY***

Francesco Zironi - I caratteri primari del Museo Storico Didattico della Tappezzeria “Vittorio Zironi” 8
Francesco Zironi - I caratteri primari del Museo Storico Didattico della Tappezzeria “Vittorio Zironi” 9

Silvia Franceschini - Caratteri Primari 12
Silvia Franceschini - Primary Features 15

Dio figlio, Dio padre e Dio nonno. 18
Breve conversazione tra Katerina Chuchalina e Irina Kholodnaya
Dio figlio, Dio padre e Dio nonno. 22
Breve conversazione tra Katerina Chuchalina e Irina Kholodnaya

Simone Frangi - La vita è già passata. Note su Irina Kholodnaya 28
Simone Frangi - La vita è già passata. Note su Irina Kholodnaya 33

The apple doesn't fall far from the tree, 2013 - archivio di famiglia *family archive*

I caratteri primari del Museo Storico Didattico della Tappezzeria "Vittorio Zironi"

THE PRIMARY FEATURES OF THE MUSEO STORICO DIDATTICO DELLA TAPPEZZERIA "VITTORIO ZIRONI"

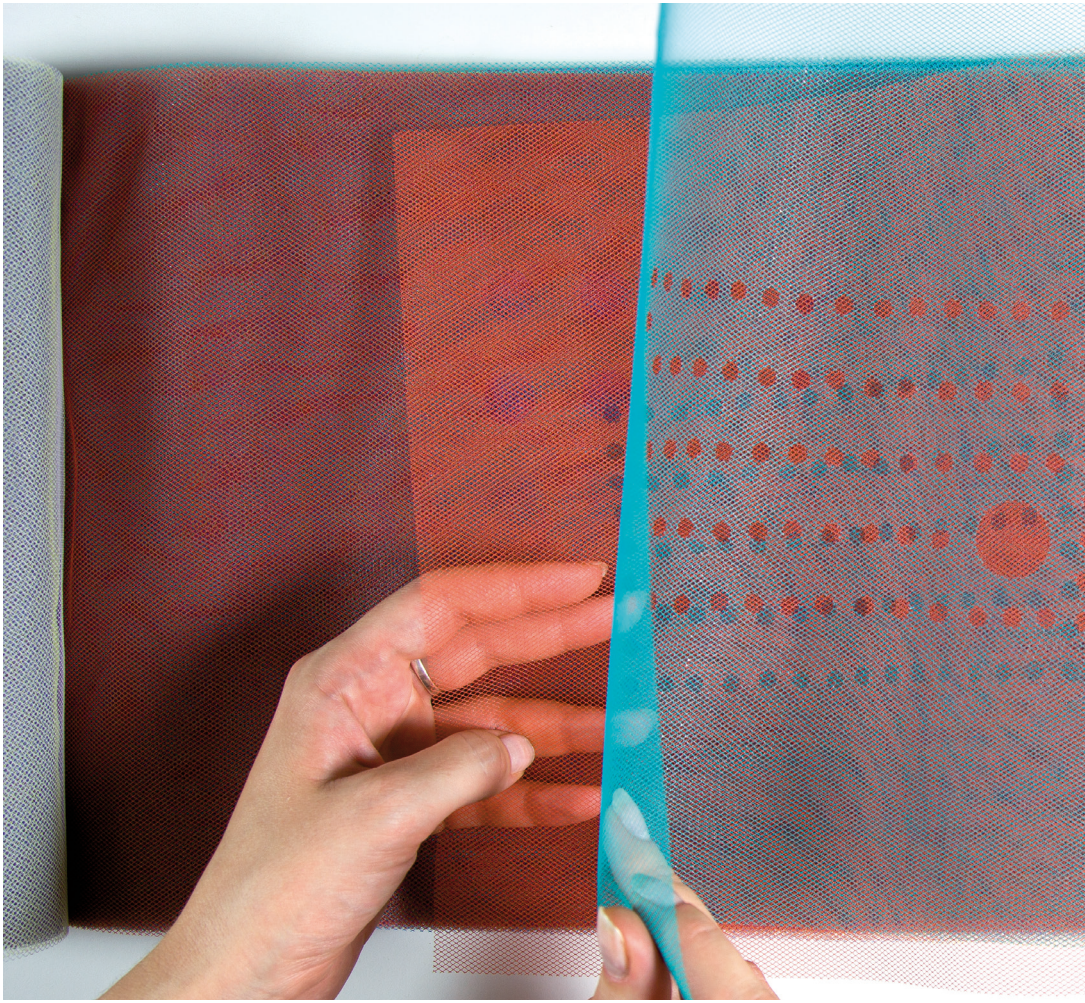
Introdurre il catalogo che accompagna e illustra il lavoro di Irina Kholodnaya in occasione della proposta espositiva pensata dall'artista per il Museo Storico Didattico della Tappezzeria "Vittorio Zironi" è per me motivo di onore e di entusiasmo ma anche occasione per raccontare, o per ricordare, quanto possa risultare rilevante la storia di una vita, le vicissitudini familiari e i collegamenti tra persone e situazioni.
Il Museo della Tappezzeria di Bologna nasce infatti per volere di mio nonno Vittorio, un ragazzo di umili origini impiegato sin da giovanissimo in bottega dove imparò il mestiere di tappezziere. Deportato in un campo di concentramento tedesco durante la Seconda Guerra Mondiale e messo ai lavori forzati per nove mesi in una miniera di carbone, si ripromise che se fosse riuscito a tornare in Patria avrebbe dato vita al "suo" Museo della Tappezzeria. E così fu: un volta terminata la guerra, Vittorio rientrò dalla prigionia e iniziò subito a raccogliere manufatti con grande spirito di abnegazione, impiegando molte risorse e una profonda competenza. Al suo entusiasmo si unirono colleghi e appassionati e nel 1966 fu inaugurata la prima sede del Museo. Negli anni successivi, l'aumento delle donazioni accrebbe i fondi della collezione impegnando il loro tutore e promotore nella difficile ricerca di una nuova sede, che dagli anni '80 si era rivelata necessaria. Fu allora che si intavolò con il Comune di Bologna l'ipotesi di restaurare Villa Spada e di sistemare il contiguo giardino all'italiana. Dopo molti sacrifici, nel 1990 il Museo (come oggi lo conosciamo) trovò finalmente la propria collocazione definitiva all'interno di questo suggestivo edificio settecentesco realizzato dal Martinetti per il Marchese Zambeccari. Un edificio che negli anni, e prima di cadere nel totale abbandono al termine della guerra, passò per varie proprietà tra cui quella degli Spada (da cui prende per l'appunto il nome) e dei Pisa, famiglia quest'ultima presso la quale i genitori di mio nonno Vittorio prestarono servizio come giardinieri. Oggi questo luogo magico fuori porta, a metà strada tra il centro della città e il santuario di San Luca, presenta un rinnovato giardino all'italiana e risulta scandito da una torretta medievale (situata all'ingresso del parco) in cui fu imprigionato Ugo Bassi, un rifugio antiaereo posizionato all'interno

della collina, una biblioteca di quartiere molto frequentata e infine da un prezioso monumento alle centoventotto partigiane bolognesi che diedero la vita nella lotta di Liberazione. La villa restaurata ospita tra le sale affrescate e le sculture del De Maria collezioni di abiti turchi-ottomani e di tessuti copti, antichi telai da tessitura e macchinari tessili, nonchè ricami della Collezione Ranieri di Sorbello e di Aemilia Ars (tra cui anche i disegni di Guido Fiorini), una ricca raccolta di tessuti da tappezzeria organizzati tipologicamente e un laboratorio di restauro tessile.
Dunque un luogo dove la Storia non si arresta ma anzi si trasmette per volontà, saperi, valori e pratiche (talvolta antiche), e dove tornare a scrivere e a intessere (non solo idealmente) nuove trame esistenziali ed espressive.

Francesco Zironi, Presidente Museo Storico Didattico della Tappezzeria "Vittorio Zironi"

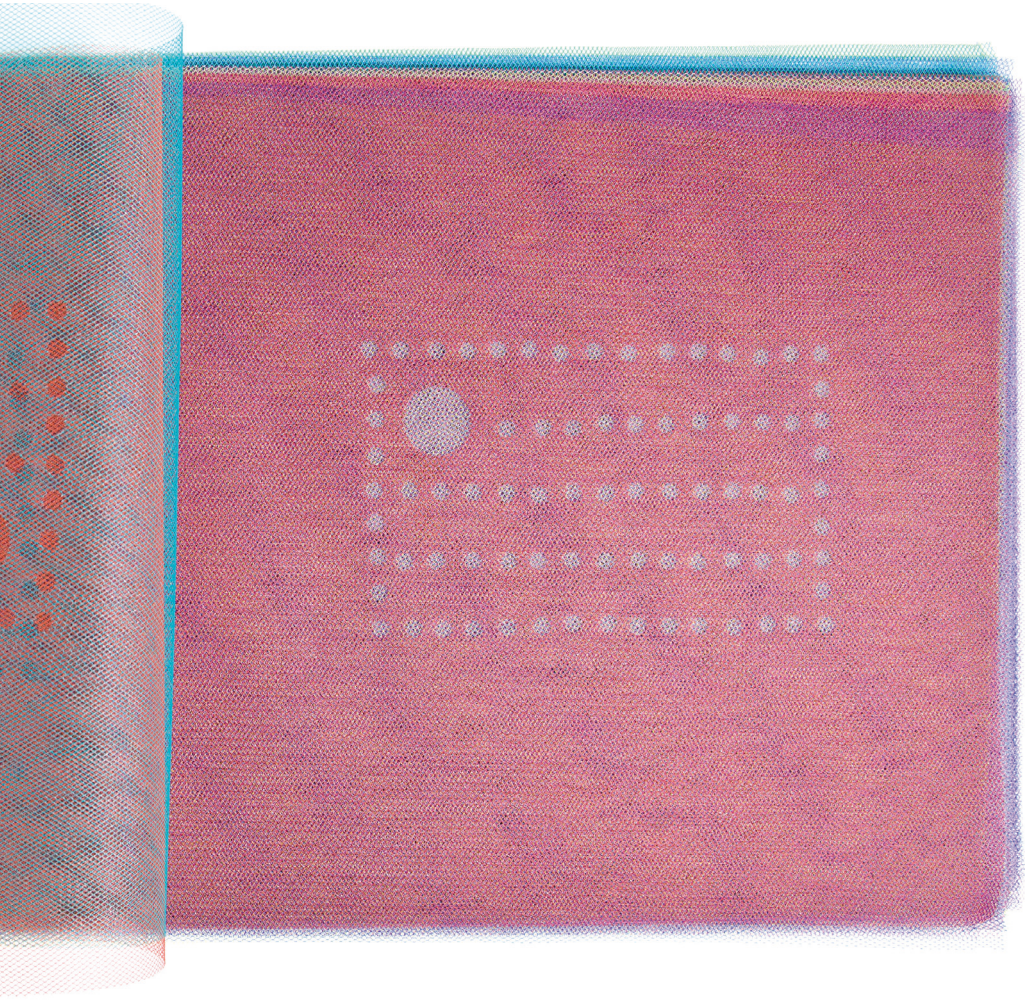
Introducing the catalogue that accompanies and illustrates the work of Irina Kholodnaya on the occasion of the exhibition display designed especially by the artist for the Museo Storico Didattico della Tappezzeria "Vittorio Zironi" is a great cause for pride and enthusiasm on my part, but also an opportunity to say, or reflect on how relevant a life history may appear in the light of family vicissitudes and the bonds between people and situations.
The Historical Museum of Tapestry in Bologna was in fact founded thanks to my grandfather, Vittorio, who as a young boy of humble origins was employed in a workshop where he learnt the art of upholstery. After being deported to a German concentration camp during World War Two and forced to work for nine months in a coal mine, Vittorio promised himself that if he was able to return home, he would open "his" Tapestry Museum. And so it was: once the war was over, grandfather Vittorio was freed from capture and immediately began to gather articles with a great spirit of abnegation, deploying a great range of resources and all his acquired skill. His enthusiasm drew the support of colleagues and other textile lovers, and in 1966 the Museum was first opened in a venue of its own. Over the years to come, the rise in the number of donations to the collection grew, making it necessary for its founder and promoter to undertake a search for a new exhibition venue, which from the '80s had become necessary.
It was then that talks began with Bologna City Council on the hypothesis of restoring Villa Spada and its accompanying Italian garden. After many sacrifices, the Museum (as we know it today) in 1990 was finally given its permanent home inside this evocative 18th-century building designed by Martinetti for Marquois Zambeccari. A building which over the years, and before falling into disuse and abandonment at the end of

Pars Pro Toto, 2010 – dettaglio *detail*



the war, changed hands several times, being owned both by the Spada family (from whom its current name originates) and the Pisa family, for whom my grandfather Vittorio's parents actually worked as gardeners. Today this magical place outside the city centre, midway up towards the Santuario di San Luca (Sanctuary of St. Luke), features a renovated Italian garden and is looked over by a small medieval tower (standing at the entrance to the park) in which Ugo Bassi was imprisoned, an air-raid shelter standing inside the hill of the park, a very popular local library, and lastly a monument to the 128 Partisan women who gave their lives in the struggle for liberation.

In the various frescoed rooms, among the sculptures by De Maria and collections of Turkish Ottoman garments and Coptic fabrics, the restored villa hosts ancient



weaving looms and cloth-making machinery, as well as embroidery works from the Ranieri Collection of Sorbello and that of Aemilia Ars (including designs by Guido Fiorini), a vast collection of tapestry fabrics ordered by typology, as well as a textile restoration workshop.
Hence, this is a place where history does not stand still but is transmitted through the desires, knowledge, values and (sometimes ancient) practices, and a place in which to write and weave (not only in ideal terms) new existential and expressive frameworks.

Francesco Zironi, President of the Museo Storico Didattico della Tappezzeria "Vittorio Zironi"

Caratteri Primari

PRIMARY FEATURES

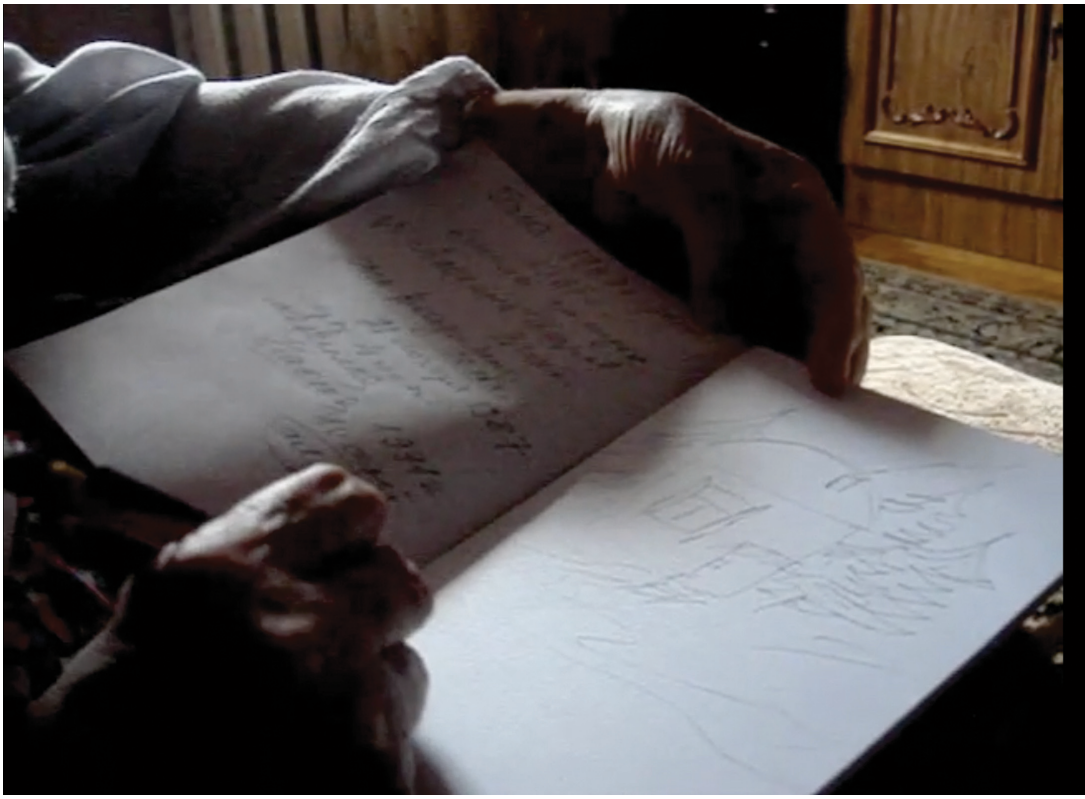
Nata a Voronezh (Russia) nel 1985, ma residente in Italia da oltre quindici anni, l'artista visiva Irina Kholodnaya si misura con il vasto patrimonio etnografico, culturale e artistico riunito dal tappezziere bolognese Vittorio Zironi, nel tentativo di innescare un dialogo indiretto, ma produttivo (e a suo modo didattico) mediante l'utilizzo prevalente del tessuto quale denominatore comune e strumento primario di trasmissione identitaria. L'artista dispone secondo una strategia narrativa non lineare una serie di manufatti che riproducono o ripropongono formalmente oggetti universali di uso quotidiano ma che, in virtù delle specifiche caratteristiche intrinseche, si configurano come interfacce cariche di valenza sensoriale, cui affidare la trasmissione di informazioni anche lontane nel tempo e nello spazio.
Nel lavoro di Irina Kholodnaya il processo primario – definito secondo la lettura freudiana come la "logica dell'incosciente" – si concretizza difatti in oggetti (e più nello specifico in un libro d'artista, in una serie di bambole, in una collezione di borse e in un archivio/albero metagenealogico) che, sulla base di quel coarcevo di esperienze tangibili che costituiscono effettivamente l'esperienza dell'uomo nell'ambiente artificiale[1], divengono matrici cognitive e di scambio relazionale tra il soggetto e il mondo che lo circonda.
Il libro d'artista *Pars Pro Toto* del 2010 è un "dizionario numerico" fondato sull'emergenza percettiva e sulla rielaborazione delle informazioni alla base delle convinzioni e delle aspettative del fruitore. Le pagine che lo compongono rivelano, attraverso l'intrinseca trasparenza del tulle e la sua resilienza tattile, diversi livelli cromatici che nel loro dispiegarsi costruiscono una tridimensionalità narrativa. Nello scomporsi e ricomporsi delle immagini, generate dalle forme "scolpite" in codice binario in ogni pagina, *Pars Pro Toto* tende a evocare una certa "geometrizzazione del pensiero", aspirando per induzione a una produttiva instabilità del punto di vista sulla struttura di riferimento.
Space Bag (2009) è invece una collezione di borse serigrafate a rilievo, proposte in una gamma di colori tra essi contrastanti che suggeriscono un paesaggio visivo geometrico-astratto. Il disegno presente al centro di ogni borsa è fondato sulla logica del quadrato magico, quale strumento per la ricerca dell'armonia nel mondo, qui nero come riferimento spaziale al modulo pittorico suprematista. Come nel-

[1] Andrea Branzi, *Il design primario* in *La casa calda*. *Esperienze del nuovo design italiano*, Idea Books, Milano 1984.

le sculture da viaggio munariane, *opere d'arte nell'epoca della loro riproducibilità tecnica*, le *Space Bag* di Irina Kholodnaya ricordano da vicino i più diffusi *souvenir* dell'era del marketing di consumo culturale, cui l'artista associa un'idea di opera d'arte "mobile" da condividere attraverso il concetto di dono, generativo di una dimensione culturale privata e alternativa; e di una riflessione su una nuova cultura materiale diffusa.
La vocazione didattica del Museo di Villa Spada è sottoposta alla tensione ludico-didattica di lavori (quelli di Irina Kholodnaya) solo apparentemente ingenui o innocenti ma che in realtà si appropriano di strumenti dell'educazione (anche infantile) per veicolare informazioni complesse sul nostro sistema culturale. *Tutto quello che avreste voluto sapere sulle favole** (** ma non avete mai osato chiedere*)[2] é una ricerca sulla sedimentazione di determinati modelli antropologici e culturali che perdurano nel tempo. L'analisi si articola in una ricognizione nella favola occidentale, orientale e slava attraverso l'esposizione di alcuni protagonisti 'tipo' in forma di piccoli fantocci. La scelta dei soggetti ricade sul rapporto di ogni personaggio con il mondo esterno e quindi sul loro agire consapevole (o meno) nel racconto iniziatico della favola. Il lavoro non scaturisce però da una ricerca di tipo filologico o storico, ma da una tangenza dell'oggetto con gli aspetti più spirituali del percorso umano: «*Ogni favola (e con essa i suoi protagonisti)* – dichiara l'artista – *ha dentro di sè un ritmo forte, quasi cardiaco, ripetitivo, consonante alle esigenze primarie dell'uomo, proprio come il sesso*». Dietro ogni dettaglio si nasconde una meticolosa ricerca tesa a caratterizzare il personaggio: dall'espressione del viso fino alla scelta del tessuto per l'abito, ogni aspetto risulta teso a restituire quei caratteri resi riconoscibili dalla cultura visiva diffusa. Ricercando la radice universale di tutti i racconti di tradizione orale, ormai parte di un immaginario comune globalizzato, l'intento dell'artista ricorda l'opera strutturalista di sistematizzazione morfologica delle favole di Vladimir Propp[3] finalizzata al riconoscimento di personaggi e di situazioni ricorrenti nelle storie popolari russe.
Infine è l'archivio/albero metagenealogico dal titolo *The apple doesn't fall far from the tree* (*La mela non cade lontano dall'albero*), un'analisi che affronta innanzitutto l'esigenza di verificare modalità, strumenti e strategie di trasmissione di un secolo di storia familiare. A distanza di circa undici anni dall'ultima visita in Russia, l'artista intraprende la costruzione di un processo di ricerca (tuttora in corso) per comprendere il modo in cui l'inconscio familiare interagisce con quello personale e come determinati eventi della vita possano essere rintracciati all'interno di un passato familiare o di un residuo educativo. Andando a ritroso tra le generazioni, Irina Kho-

[2] L'opera è ispirata al libro del sessuologo americano David Reuben, *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso** (**ma non avete mai osato chiedere*), Franca Faldini (traduzione di), Sansoni, Firenze [1969] 1970.
[3] Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Gian Luigi Bravo (a cura di), Einaudi, Torino [1928] 1966.

The apple doesn't fall far from the tree, 2013 - still video



lodnaya affronta aspetti sensibili di questioni complesse come il ruolo della donna, i riti di iniziazione ai mestieri e i principi dell'educazione domestica. Un percorso tortuoso fatto di decisioni, fatalità e coincidenze che delineano la metamorfosi delle dinamiche del clan familiare in relazione al contesto storico, sociale e culturale di un Paese. Questo lavoro scava nel passato tra le amnesie e le reticenze personali o collettive per assimilare e restituire esperienze e valori, spingendosi laddove le informazioni sono state cancellate o non sono mai state scritte.
Dunque un cammino iniziatico verso il divenire consapevoli delle trappole dietro l'interpretazione di chi ci ha preceduto e di chi ha scritto i nostri codici culturali; ma anche un appello alla sempre più urgente questione della definizione dell'identità che – come nel caso dell'artista cresciuta tra due paesi, due culture e due "sistemi di riferimento" – si complica imprevedibilmente assumendo sempre più da vicino l'aspetto di un mosaico.

Silvia Franceschini

Born in Voronezh (Russia) in 1985 but resident in Italy for over 15 years, the visual artist Irina Kholodnaya gets to grips with the vast ethnographic, cultural and artistic estate brought together by the Bolognese upholsterer Vittorio Zironi, in the attempt to trigger an indirect yet productive (and in its own way educational) dialogue mainly through the use of fabric as the common denominator and primary medium of identity transmission. Deploying a non-linear narrative strategy, the artist lays out a series of articles which formally reproduce or hint at universal everyday objects but which, by virtue of their specific intrinsic characteristics, act as interfaces endowed with sensorial value, to which to entrust the handing-down of information, far away in both time and space.

In the work of Irina Kholodnaya, the primary process – defined in Freudian literature as the "logic of the unconscious" – in fact materialises in objects (and more specifically in an artist's book, in a series of dolls, in a collection of bags and in an archive/meta-genealogical tree) which, on the basis of that accumulation of tangible experiences that actually constitute the experience of man within the artificial environment,[1] become cognitive matrices and frameworks of relational interchange between the subject and the surrounding world.

The artist's book Pars Pro Toto *(2010) is a 'numerical dictionary' based on the emergence of perception and the elaboration of information at the heart of the convictions and expectations of the onlooker. Through the intrinsic transparency of tulle and its tactile resilience, the pages that make it up show various chromatic levels, which as they unfold put together a three-dimensional narrative. As the images are taken apart and put back together, generated by forms 'sculpted' in binary code on every page,* Pars Pro Toto *tends to evoke a certain "geometrisation of thought" by induction, aspiring towards a productive instability from the point of view of a reference structure.*

Space Bag *(2009) instead is a collection of bags with relief silk-screen prints, featuring a range of contrasting colours hinting at a geometrical/abstract visual landscape. The design to be found in the centre of each bag is based on the logic of the magic square, a medium in the search for harmony within the world: black here as a spatial reference to the supremacist pictorial module. Like Munari's "travel sculptures",* works of art in the age of their mechanical reproduction*, on close inspection Irina Kholodnaya's Space Bags are reminiscent of the most common souvenirs of the era of cultural consumption marketing, with which the artist associates an idea of the "mobile" artwork to be shared through the concept of the gift, generating a private and alternative cultural dimension, as well as a reflection on a new widespread material culture.*

The educational vocation of the museum in Villa Spada is thus placed in tension

[1] *Andrea Branzi,* Il design primario *in* La casa calda. Esperienze del nuovo design italiano*, Idea Books, Milan 1984*

with the playful/didactic elements of the works (those by Irina Kholodnaya) which are only apparently naïf or innocent, but which in actual fact draw on the tools of education (including those used for young children) to communicate fairly complex information regarding our cultural system. Everything you always wanted to know about fairy tales* *(*but were afraid to ask)[2] is a research about the sedimentation of given anthropological and cultural models that last over time. The analysis is articulated in the reconaissance of Western, Oriental or Slavic folk tales through the presentation of a number of 'typical' protagonists in the form of little dolls. The choice of subjects is based on the relationship of each character with the outside world on their (un)knowing actions in the initiation account of the fable. However, the work is not based on research of a philological or historical nature, but on an offshoot of the object along with all the most spiritual aspects of the human path:* "Every fable (and its protagonists along with it)" *states the artist,* "has a strong rhythm within it, an almost cardiac, repetitive rhythm, in keeping with the other primary needs of man, just like sex". *Behind every detail lies painstaking research to identify the character: from the facial expression right up to the choice of clothing fabric, every aspect seems aimed at restoring those characters, made recognisable by common visual culture. Seeking out the universal root of all the tales in the oral tradition, now part of shared globalised imagery, the artist's intent is reminiscent of the structuralist work of morphological systemisation of the fairy tales of Vladimir Propp[3] in order to identify characters and recurrent situations in Russian folk stories.*

Lastly, there is the archive or meta-genealogical tree entitled The apple doesn't fall far from the tree, an analysis that dresses first of all the need to verify means, tools and strategies by which to pass on a century of family history. About 11 years since her last visit to Russia, the artist undertakes the construction of a research process (still underway) to understand how the unconscious family mind interacts with the personal one, and how certain events in life may be traced back to a family past or a residue of our upbringing. Moving backwards through the generations, Irina Kholodnaya deals with sensitive aspects of complex issues such as the role of women, the labour initiation rights and the principles of home economics. A tortuous path made up of decisions, chance occurrences and coincidences which outline the metamorphosis of the family clan in relation to the historical, social and cultural context of a country. This work digs into the past, through amnesties and personal/collective reticence in order to take onboard and restore experiences and values, reaching into where information has been deleted or has never been written.

In this sense, hers is a path of initiation towards the future, aware of the traps lying behind the interpretation of those who came before us and those who wrote our

[2] *The work is based on the book by the American sexologist David Reuben,* Everything you always wanted to know about sex* *(*but were afraid to ask*), Franca Faldini (translator), Sansoni, Florence [1969] 1970.*

[3] *Vladimir Propp,* Morphology of the Folktale*, Gian Luigi Bravo (ed.), Einaudi, Turin [1928] 1966.*

Everything you always wanted to know about fairy tales* (*but were afraid to ask), 2009-2013
Principessa Ranocchio *The Frog Princess*

cultural codes, but also an appeal to the ever more urgent issue of identity definition which – as in the case of the artist, who grew up in two different countries, two cultures and with two "reference systems" – suddenly gets complicated, taking on the aspect of a mosaic the closer we get.

Silvia Franceschini

Dio figlio, Dio padre e Dio nonno.
Breve conversazione tra Katerina Chuchalina e Irina Kholodnaya

GOD THE SON, GOD THE FATHER AND GOD THE GRANDFATHER.
A BRIEF CONVERSATION BETWEEN KATERINA CHUCHALINA AND IRINA KHOLODNAYA

K.C._ Mi piacerebbe parlare di percezione del materiale. La tessitura è una delle pratiche più "sottili" e cariche di sensorialità, così come il ricamo e il cucito che coi loro innumerevoli colori e *texture* passano attraverso le mani e dunque attraverso il tatto. I tessuti, che entrano a far parte del design avvolgendo il corpo per tutta la vita, possiamo dire che abbiano una funzione "sacra" e protettiva. Li scegliamo per tutta la vita, ma sono anche uno strumento di identificazione. Puoi parlarmi del tuo rapporto con il tessuto?
I.K._Dalle lenzuola alle bandiere, dalle tovaglie alle tende da campeggio, il tessuto è una manufatto che sfida la gravità e che in ragione della propria conformazione flessibile non ha una propria struttura portante. Possiamo dire che "per reggersi in piedi" necessiti di un sostegno. Mi affascina questa fragilità materica e questa dipendenza da supporto, intrinseca alla materia. Inoltre, i tessuti hanno ricoperto un posto privilegiato nella mia educazione, e non mi riferisco unicamente alle lezioni di economia domestica così care ai popoli slavi, ma alla mia storia familiare: prima di partorirmi, mia madre fu ricoverata per circa un mese in ospedale, dove dedicò la maggior parte del tempo libero a disposizione all'elaborazione di modelli di vestiti. Come sai, lo stile di vita "comunista" non permetteva un'ampia scelta di abbigliamento, così negli anni Ottanta mia madre e sua sorella avevano elaborato specifiche strategie per la ricerca di tessuti da utilizzare nella realizzazione di nuovi capi oppure per modificare i vecchi. Questa esperienza dev'essere passata da mia madre a me in un qualche modo perché già da bambina volevo toccare, stropicciare e giocare con ogni tipo di stoffa che mi passava per mano. La mia educazione artistica mi ha poi permesso di considerare i tessuti adottati nei miei lavori come i colori per la pittura. Nel libro in tulle *Pars Pro Toto* anche la luce assume però un ruolo determinante, poiché in grado di rendere il materiale un tessuto organico

e tangibile. Ad ogni modo nel mio lavoro ogni trama ha una propria struttura e funzionalità che smette di essere solo fisica per assumere una direzione spirituale.

K.C._È una storia personale a segnare la scelta di un determinato materiale o un suo rapporto con la storia del tuo Paese? Ad esempio come prodotto di produzione di massa o come elemento di arredo e decoro domestico. Dopotutto l'assortimento di tessuti noto ai nostri genitori è molto specifico: ogni tessuto è strettamente funzionale e portatore nei diversi periodi di un valore materiale e simbolico. Come e quali fattori sono sottointesi alla tua scelta?
I.K._Negli anni della mia infanzia, mio nonno materno, docente presso l'Università di Architettura Edilizia di Voronezh, ha cominciato a produrre maglioni e cappelli per la vendita. Erano ovviamente gli anni della Perestrojka e tutto cambiava molto rapidamente... altrimenti a quale docente di quale altra parte del mondo sarebbe venuto in mente di fabbricare maglioni? Questo poteva accadere solamente nella Russia degli anni Novanta. L'interno della nostra casa era rimasto in stile sovietico; il tutto, una volta acquistato o assegnato alla casa, creava un ambiente di quotidiana banalità. Nulla veniva buttato e nulla cambiava: la carta da parati sempre monocroma con disegno floreale, le tende dai terribili ornamenti sovietici molto kitsch, e i mobili che invecchiavano con i componenti della famiglia. La libreria, ad esempio, fu acquistata al prezzo di un monolocale, e così nessuno ha mai osato sbarazzarsene. La casa era piena di macchine per la maglieria, cursori, pesi, schede perforate e disegni che evolvevano con la moda. All'epoca, in questo ambiente domestico, non vedevo altro all'infuori di ciò che faceva mio nonno. Anni dopo, quando mi sono trasferita in Europa, mia madre ha aperto un negozio di costumi da gara per eventi sportivi, dove oggi regna una varietà di tessuti, tutti prodotti industrialmente, con un ampio corollario di campionari per diverse *texture*, differenti disegni e bagni di colore.

K.C._È possibile delineare alcune delle metodiche attraverso cui ti poni di fronte all'analisi della tua famiglia, della sua storia o del tuo Paese?
I.K._Penso che l'arte sia una forma di linguaggio simile a quello matematico. Tutto nella formula deve essere al suo posto e il problema può essere risolto secondo differenti modalità. I numeri nelle formule sono un elemento di decodifica della realtà, quindi mi piace pensare al mio lavoro come a un insieme di formule matematiche o di geometrizzazioni del pensiero. La trasmissione di informazioni secondo uno stile "mosaico" mi pare incarni la moderna percezione del mondo. Nel racconto che costruisco cerco di incorporare anche poesia e ironia. La mia storia familiare, del mio Paese o della Società sono tra i principali soggetti del mio lavoro. La loro analisi passa attraverso il processo e la registrazione di documenti, narrazioni, oggetti di vita quotidiana e abitudini che entrano a far parte del flusso

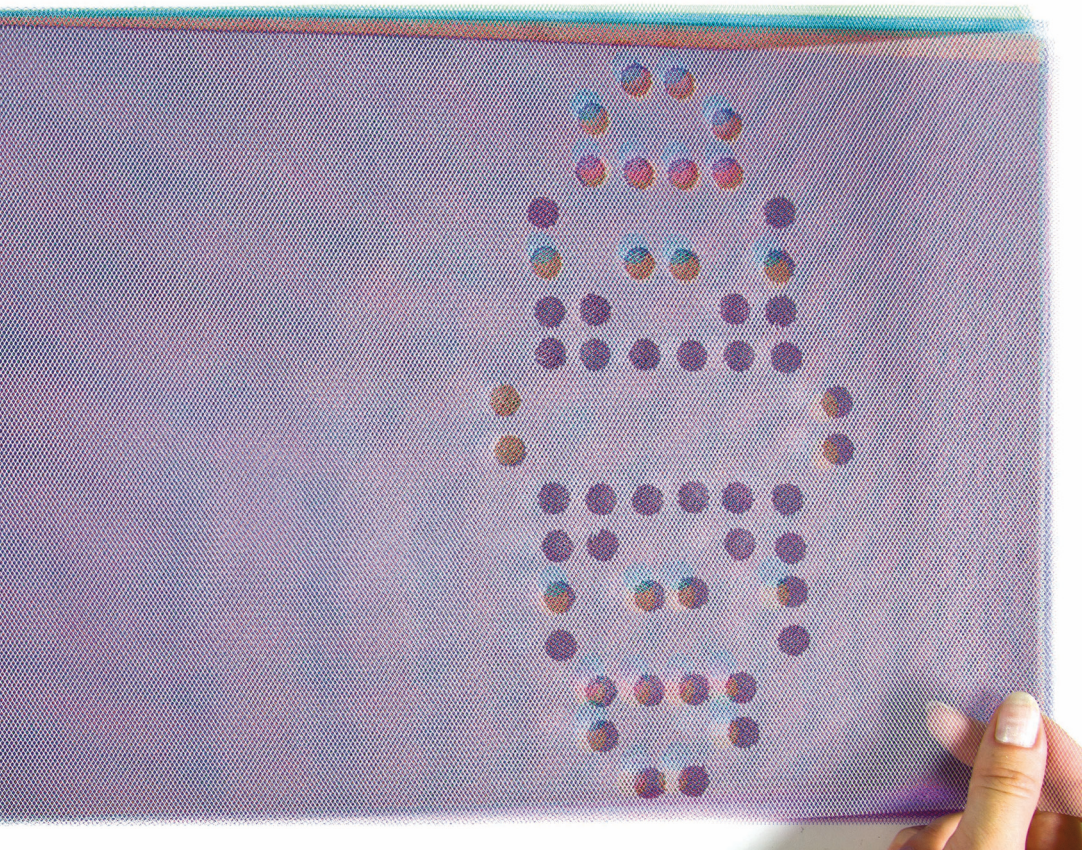
Everything you always wanted to know about fairy tales* (*but were afraid to ask), 2009-2013 – Principe da Cenerentola
Prince from Cinderella

della mia vita. La diversificazione negli strumenti di visualizzazione di queste informazioni è dettata invece dalla versatilità dei materiali adoperati e dall'esigenza di comunicare a più pubblici.

K.C._Infine, per concludere: ritieni ci siano differenze nel meccanismo di museificazione di storie personali e collettive?
I.K._Si, le storie personali si differenziano da quelle collettive perchè conservano l'atmosfera intima, i segni, i simboli e le allusioni a ciò che è accaduto. Mentre il *display* della storia collettiva è finalizzato verosimilmente a contenere informazioni oggettive cercando di rimuovere tracce di sentimentalismo, così come di diffondere informazioni sul contesto dell'accaduto in forma minimale. Ricordo di aver ricevuto in regalo da bambina una collana di libri dal titolo "La storia attraverso i volti" e che, sfogliando le pagine, mi sono spesso chiesta come queste persone avessero "scritto" la Storia. C'erano capi militari, scrittori, artisti, esploratori, scienziati ma non si parlava di mariti, mogli, genitori e figli. Sembrava che questi dati non fossero considerati importanti per la Storia. Molti anni dopo ho deciso di creare la mia storia personale, di parlare di persone non illustri, di gente comune, di coloro che "costruiscono" la propria storia familiare attraverso il racconto ai propri discendenti. Vorrei parlare di un giovane studente della scuola di aviazione che si poggiava in verticale sull'ala di un aeroplano ignorando che un giorno avrebbe avuto due figlie, oppure di un uomo che moriva nel fango della Seconda Guerra Mondiale senza riuscire a sapere che in licenza aveva concepito una figlia o ancora di una donna che dava alla luce una bimba nella carrozza in viaggio sulla strada per raggiungere il marito fuggito dalle persecuzioni. Vorrei anche parlare di una bambina che piangeva per la morte del nonno Lenin e non per quella del proprio nonno. Ma forse tutte queste storie non saranno mai raccontate. Qui a Bologna presenterò il primo capitolo di un albero metagenealogico a cui lavoro da tempo e in cui sono confluite queste e altre storie ancora.

K.C._*I would like to talk about the perception of material. Sewing is one of the most "subtle" practices, greatly endowed with a sensorial nature, just as embroidery and stitching, which with their countless colours and textures pass through the hands, and thus through the sense of touch. The fabrics, which become part of the design, enveloping the body for a lifetime, we might say play a "sacred" and protective function. We choose them for our whole lives, but they are also a means of identification. Can you tell me something about your relationships with fabric?*
I.K._*From bed sheets to flags, from tablecloths to tents, fabrics challenge the force of gravity, as by virtue of their highly flexible nature they have no framework of their own. We might say that they need some form of support "in order to stand up". I'm*

Pars Pro Toto, 2010 – dettaglio *detail*



fascinated by their material fragility and this dependence on a support structure, which is intrinsic to all fabrics. Furthermore, fabrics played a very special role in my upbringing, and I'm not just talking about those home economics lessons so dear to Slavic cultures, but also to my own family history. Before giving birth to me, my mother was forced to spend about a month in hospital where she spent most of her free time developing clothing models. As you know, the "communist" lifestyle did not allow for an ample choice of clothing, and so in the '80s, my mother and her sister had devised specific strategies to seek out fabrics to use for the achievement of new garments or to modify old ones. This experience must have been passed from my mother to me in some way, because even as a young child, I wanted to touch, crumple up and play with any kind of fabric I could get my hands on. My artistic training then allowed me to look upon the fabrics used in my works as a painter does with paints. However, in the book made of tulle, Pars Pro Toto*, the light also plays a key*

role, insofar as it is able to turning the material into an organic and tangible fabric. Be as it may, in my work every thread has its own structure and functionality which ceases to be merely physical only to take on spiritual overtones.

K.C._*Is it your own personal history that conditions the choices regarding a given material or its relationship with the history of your country? For example, as a product of mass production or as a furnishing or decorative element? After all, the range of fabrics known to our parents is very specific: every fabric is strictly functional, and as such at different times bears a specific material and symbolic value. Which of these factors underpin your choices, and in what way?*
I.K._*Throughout the years of my childhood, my maternal grandfather, a professor at the University of Architecture of Voronezh, started to produce sweaters and hats for sale. Obviously, this was the period of Perestroika and everything was changing very quickly... Otherwise, what university professor in any other part of the world would have thought about going into sweater production? This sort of thing could only happen in '90s Russia. The inside of our house had all remained in Soviet style; once something had been purchased and included in the household, it merged into the mundane, everyday environment. Nothing was ever thrown away or changed: the wallpaper was always the same shade with a flower pattern, the curtains had terribly kitsch Soviet embellishments on them, and the furniture all grew older in the light of the family's treatment of it. The bookcase, for example, was purchased at the price of an entire bedsit, and so nobody ever dared try to get rid of it. The house was full of knitting machinery, zip sliders, weights, perforated cards and drawings which would evolve with fashion. At the time, in this domestic environment, I had no eyes for anything but what my grandfather did. Years later, when I moved to Europe, my mother opened a shop selling competition costumes for sporting events, which today are made using a wide range of fabrics, all produced industrially, with a broad range of samples offering just as many different textures, different designs and colour effects.*

K.C._*Is it possible to outline some of the methods by which you go about the analysis of your own family, their history or that of your country?*
I.K._*I think art is a form of language similar to that of mathematics. Everything in the formula must be in place but the problem may be solved in different ways. The numbers in the formulae are a means by which to decodify reality, and so I like to think of my work as an ensemble of mathematical formulae or geometrisations of thought. The transmission of information according to a "mosaic" style I believe embodies the modern perception of the world. In the story I piece together, I also try to incorporate poetry and irony. My family history, that of my country and society are among the main subjects of my work. My analysis of them passes through*

Space Bag, 2009

The apple doesn't fall far from the tree, 2013 - archivio di famiglia *family archive*

the process and registration of documents, narratives, everyday objects and habits that have come to form part of my life. The diversification in the tools used to visualise this information is instead dictated by the versatility of the materials used and by the need to communicate with various audiences.

K.C._*Lastly, in conclusion: do you believe that there are differences in the ways in which personal and collective histories are transferred to the museum context?*
I.K._*Yes, personal histories differ from collective ones because they maintain an intimate atmosphere: the signs, symbols and allusions to that which has happened. While the collective history display is most likely aimed at withholding objective information, trying to remove traces of sentimentalism, so as to outline on the context in which it took place. I remember as a child being given a series of books entitled "History through its Faces", and while browsing through the pages, I often wondered just how these people had "written" History. There were military leaders, writers, artists, explorers, scientists but there was no mention of husbands, wives, parents or children. It seemed that these elements were of no interest in historical terms. Many years later, I decided to create my own personal history, to talk about non-illustrious figures, about common people, those who "build" their own family history by handing it down to their offspring. I would like to talk about a young student from flying school standing on the wing of an aeroplane, unaware that one day he was to father two daughters, or of a man dying in the mud in the World War Two who didn't know that while on leave he had conceived a daughter, or even of a woman giving birth to a baby daughter in a carriage on her way to meet her husband who had fled persecution. I would also like to talk about a little girl crying for the death of "Grandfather" Lenin and not for the death of her own grandfather. But perhaps none of these stories will ever be told. Here in Bologna, I will present the first chapter of a meta-genealogical family tree that I've been working on for a while and of which these and yet other stories have come to form part.*

La vita è già passata.
Note su Irina Kholodnaya

LIFE IS ALREADY GONE. NOTES ON IRINA KHOLODNAYA

Un lavoro ramificato nei suoi esiti, pluridirezionale ma forte di una matrice coerente e stabilizzata, densa di appigli biografici ed omaggi teorici. Con l'aiuto metodico di codici e sistemi di traduzione, Irina Kholodnaya metabolizza eredità culturali e studi archetipologici, filtrando attraverso dispositivi a trama fitta un mondo che non le appartiene più, o che non le è mai appartenuto. Dinamiche di slittamento generazionale e di perdita d'informazione nella progressione familiare ricostruiscono a posteriori e in negativo uno spirito russo immaginato, sublimato e analizzato che ha la sua forma di resilienza in retaggi visivi e narrative interrotte.
Nel tentativo di comporre un albero meta-genealogico della propria famiglia (*The apple doesn't fall far from the tree*) l'autrice si interroga sulla funzione della storia, concepita come fenomeno di co-presenza e di accumulazione o come processo ambiguo di oggettivazione e revisione di fatti. In un *re-staging* di aneddoti personali e lasciti visivi, la pratica di Irina Kholodnaya cerca di rendere evidenti, attraverso lo schermo della memoria individuale e del mutare estetico del paesaggio circostante, quelle modalità secondo cui è cambiato il "sistema-paese"; cerca cioè di fare presa su quel fenomeno di crollo repentino delle certezze storiche e di annientamento dei fattori sociali che rappresenta un ricorso ciclico nella storia russa dell'ultimo secolo.
La volontà di agguantare il presentarsi ricorsivo della crisi nelle sue incrostazioni individuali, induce l'autrice ad adottare il *pensiero femminile* come nucleo di resistenza ad un impianto societario che ha nel patronimico la sua cifra simbolica: in una società patriarcale come quella russa, che cancella nominalmente la madre, che tipo di patrimonio le donne hanno trasmesso ai propri figli? È questa presa di posizione che annuncia un risalimento genealogico matriarcale per condurci ad una contro-narrativa storica, inversa ed in direzione contraria.
Grazie all'attivazione di questo metodo inerziale, Irina Kholodnaya avvicina i suoi strumenti analitici alla soglia – soprattutto mentale – del Comunismo: l'eliminazione programmatica delle radici familiari, la scomparsa igienica di istituzioni cellulari come il clan familiare, l'emergenza in Europa del "sogno comunista" come ideale di progresso tecnologico, ordine ed evoluzione sono tutti elementi di una pianificazione sociale e culturale che abbonda di sintomi ed effetti collaterali so-

prattutto nelle microstorie degli ambienti familiari e nell'intimità di comunità che hanno vissuto e contribuito a tale modello culturale.
Senza pretendere di tracciare in modo esaustivo una *condizione* femminile specifica, l'autrice assume la donna come prototipo del passaggio dalla certezza all'estrema mutevolezza, come fulcro della presa di coscienza dell'autonomia in un'impalcatura sociale ancora fortemente pregiudiziale, come immagine dell'indecisione tra il replicare strutture conservatrici o l'emanciparsi, nello sfaldarsi di modelli familiari e nell'affiorare di standard sessuali ambigui.
In occasione di *Caratteri Primari*, Irina Kholodnaya presenta il primo *display* di un'indagine genealogica a lungo termine che si articola qui in un lavoro video e in materiali d'archivio, documenti originali o rielaborati criticamente dall'artista, e che si interroga sulla visualizzazione e sulla trasmissione di una tradizione orale estranea al sovradosaggio contemporaneo di immagini. La sfida è infatti un'aderenza "di spirito" a quell'oralità pur nella sua traduzione oggettuale. A sostegno di questa prima ipotesi di riversamento di un costrutto orale in immagine giunge il tempo interiore e di percorrenza del museo: la lentezza analitica del suo attraversamento spazio-temporale, il sistema di teche e di focus progressivi che le sale di un museo come quelli di Villa Spada impongono e la curiosità indotta, spesso aneddotica, di alcuni materiali raccolti, ridanno valore contemplativo anche al piccolo formato, all'ornamento, al quotidiano.
Un percorso d'interazione sensoriale ed emotivo suggerito dal museo che prosegue in prossimità di una finestra prospettica sul monumento alle cadute partigiane bolognesi, dove Kholodnaya colloca *Pars Pro Toto*, un libro d'artista in tulle, concepito per la libera fruizione, come un'"altra" superficie pittorica, astratta e vincolata alla vita del pensiero. Nella pratica di Irina Kholodnaya il tessuto si fa avanti nel suo spessore virtuale di *seconda pelle* – rivestimento, protezione, mascheramento, rettifica – e come trappola percettiva che induce alla palpazione e all'esplorazione tattile. Per tastare con mano una simbolica tramandatasi attraverso la visione come canale precipuo e per instillare il dubbio su una sua possibile traduzione polisensoriale.
Affidata ancora una volta al tessuto e al gioco di variazioni sulla struttura della pittura, *pendant* teorico "in forma di dono" al libro *Pars Pro Toto*, è la serie *Space bag* fondata su un quadrato magico composto da 25 dot serigrafati su 99 comuni borse di tela. Rettificando il posizionamento statico delle superfici pittoriche, Irina Kholodnaya affida la tradizione suprematista alta ad una circolazione *mainstream* e forse impercepibile, permettendole di insinuarsi nel quotidiano. La borsa come oggetto d'uso e come multiplo recante una formula potenzialmente replicabile agisce nel contesto come deposito e strumento di transito.
In un equivalente gioco di *mimicry* e mimetismo, l'artista dissemina nelle sale del museo una serie di bambole-fantoccio (*Everything you always wanted to know*

Everything you always wanted to know about fairy tales* (*but were afraid to ask), 2009-2013
Vasilisa la Bella *Vasilisa the Beautiful*

Everything you always wanted to know about fairy tales* (*but were afraid to ask), 2009-2013 – Principe da La Bella Addormentata e Ladrone da Alì Babà e i quaranta Ladroni *Prince from The Sleeping Beauty and Thief from Ali Baba and the forty Thieves*

The apple doesn't fall far from the tree, 2013 - archivio di famiglia *family archive*

*about fairy tales** (**but were afraid to ask*)), dalle identità rintracciabili in quell'immaginario favolistico transculturale, costruito anch'esso per via orale, come feticizzazione di caratteri umani distintivi e di motivi relazionali topici. Celati dietro immagini pacificate e pregiudizialmente "adatte", attributi genitali ipertrofici o valenze erotiche enfatizzate attivano un processo di traslazione e di svelamento: l'immagine familiare, innocua e leziosa, estratta da un repertorio archetipale condiviso, funziona come piattaforma per raccontare misteri, esperienze taciute e tabù sociali.
Lo "scabroso" e lo "sconveniente" dissimulati dietro l'innocuo metaforizzano infatti l'incoscienza delle inclementi transizioni storiche che Irina Kholodnaya riporta in superficie, cercando di rendere meno opaco quel perenne processo di manipolazione dell'immaginario collettivo tramite il simbolo e l'accento sulla tradizione di un popolo e delle sue figure.

Simone Frangi

A work with a diversified range of outcomes, multidirectional yet grounded on a cohesive and well-established framework, full of biographical references and theoretical homages. With the methodical help of codes and translation systems, Irina Kholodnaya metabolises cultural heritage and archetypological studies, fine-combing a world which no longer belongs to her, or which perhaps never did so. In the wake of the dynamics of generational shifts and the loss of information over the passing of generations, she retraces a Russian spirit with hindsight as it is imagined, sublimated and analysed, and which draws its resilience from visual legacies and broken narratives.

*In the attempt to put together a meta-genealogy of her own family (*The apple doesn't fall far from the tree*), the artist questions the very function of history, conceived as a phenomenon of co-presence and accumulation or as an ambiguous process regarding the objectivisation and revision of facts. Through the re-staging of personal anecdotes and visual heritage, and through the screen of individual memory and the aesthetic changes to the surrounding landscape, Irina Kholodnaya's practice aims to highlight the ways in which the 'national system' itself has changed; in other words, she tries to grasp that phenomenon of rapid crumbling of historical certainties and the annihilation of social factors which has been a cyclical feature of Russian history over the last century.*

This desire to latch onto the recurring emergence of the crisis in terms of its individual effects leads the artist to adopt "female thought" as the nucleus of resistance to a social framework of which the symbolic hallmark is a patronymic one: in a patriarchal society such as Russia, from which mothers are nominally excluded, what kind of heritage do women hand down to their children? It is this stance that preludes a matriarchal genealogical quest, leading to a historical counter-narrative, inverted and moving in the opposite direction.

Thanks to this inertial method, Irina Kholodnaya draws her analytical tools to the – largely mental – threshold of Communism: the systematic elimination of family roots, the social cleansing of cellular institutions such as family clans, the rise in Europe of the 'Communist dream' as an ideal of technological progress, order and evolution are all features of a form of socio-cultural planning of which symptoms and side effects abound, especially in the micro-histories of families and in the intimacy of communities that have experienced and indeed contributed to this cultural model.

Without the presumption of being able to outline a specific female condition exhaustively, the artist uses the woman as a prototype of the passage from certainty to extreme changeability, as the hub in the rise of autonomous awareness within a social framework which is still highly prejudiced, as the very image of indecision between replicating conservative structures or emancipation, in the collapse of family models and the rise of ambiguous sexual standards.

On the occasion of Caratteri Primari*, Irina Kholodnaya presents her first display of a long-term genealogical survey which is expressed here through a video work and archive materials, original documents or ones elaborated critically by the artist, who questions the visualisation and transmission of an oral tradition unscathed by the overdose of contemporary imagery. The challenge in fact lies in the adherence to the 'spirit' of that oral tradition even once transposed into object form. This initial hypothesis of transforming an oral construction into images is supported by the time inherent in the visiting of the museum: the analytical slowness of its crossing in terms of space and time, the system of vitrines and progressive series of focal points that the rooms of a museum such as Villa Spada impose, and the often anecdotal curiosity aroused by some of the materials brought together endow new contemplative value also to the smaller format, to the ornament and the everyday object.*

This interactive sensorial/emotional itinerary is guided by the museum, leading past a window looking onto a monument to the fallen Bolognese Partisan women, where Kholodnaya places Pars Pro Toto: an artist's book in tulle, designed to be examined freely, like an 'alternative' painting surface, abstract and bound up with the thought process. In Irina Kholodnaya's practice, the virtual thickness fabric serves as a second skin – a covering, protection, masking or correction – and as a perceptual trap which invites touching and tactile exploration, the symbolic handing-down process through sight being the primary channel by which to instil doubt on its potential for multi-sensorial transferral.

Once again exploiting fabrics and the range of variations on the painting structure – a theoretical pendant "in the form of gift" to the book Pars Pro Toto – is the series Space Bag, a magic square made up of 25 silk-screened dots on 99 common canvas bags. Rectifying the static positioning of pictorial surfaces, Kholodnaya introduces the supremacist tradition to mainstream and yet perhaps imperceptible circulation, thus allowing it to insinuate itself into the everyday dimension. The bag as a practical object and multiple bearing a potentially replicable formula acts in this context as both a deposit and a medium of transition.

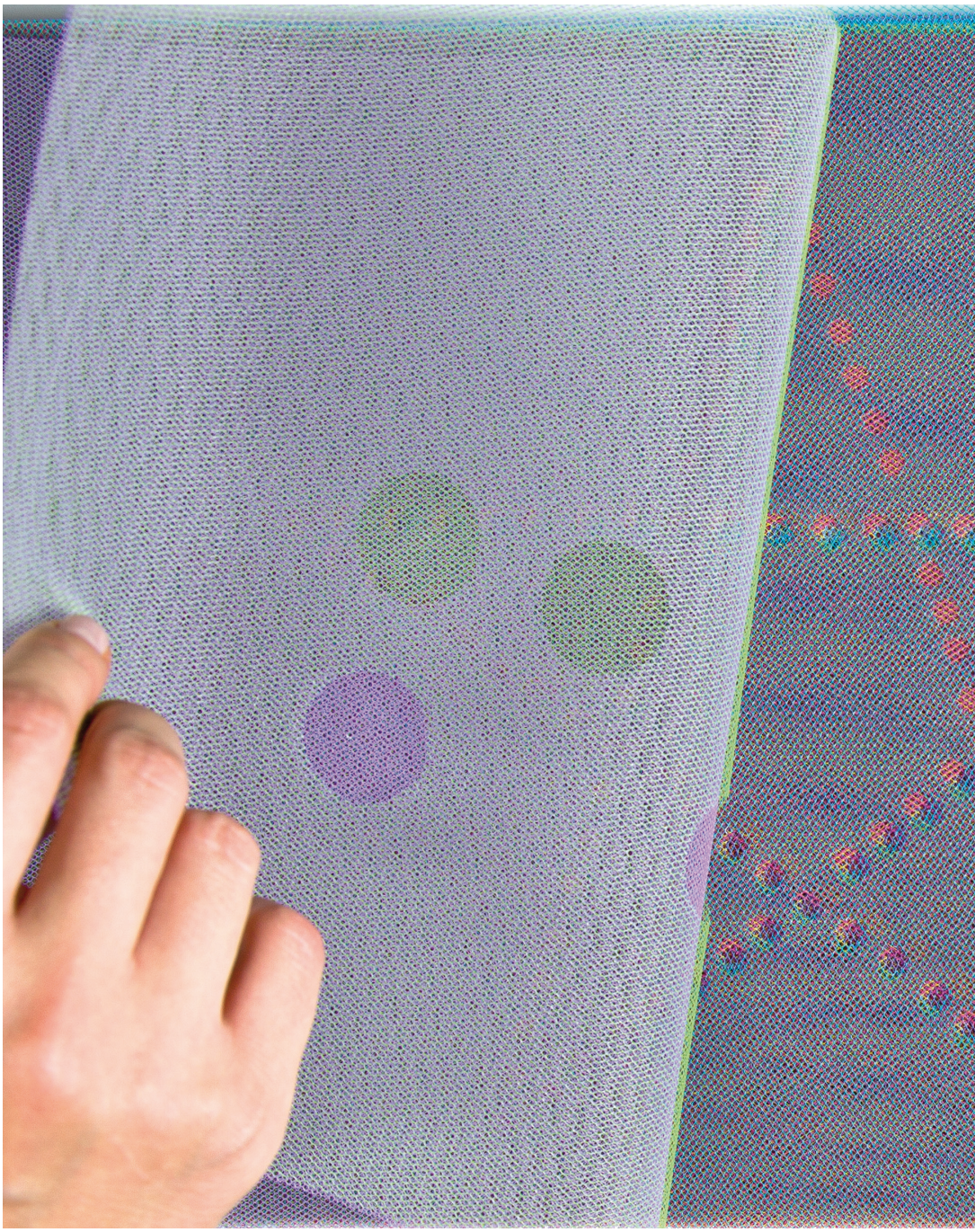
*In a similar form of mimicry, the artist places a series of little dolls around the museum rooms (*Everything you always wanted to know about fairy tales* (*but were afraid to ask*)), the identities of which may be traced back to that transcultural fairy tale imagery, also dependent on the oral tradition, the fetishisation of distinctive human characters and topical relational motifs. Concealed behind pacified and prejudicially 'suitable' images, hypertrophic genitals or emphasised erotic characteristics activate a process of translation and revealment: the family image, pleasantly innocuous, extracted from a shared archetypal repertoire, serves as a platform from which to recount mysteries, unspoken experiences and social taboos.*

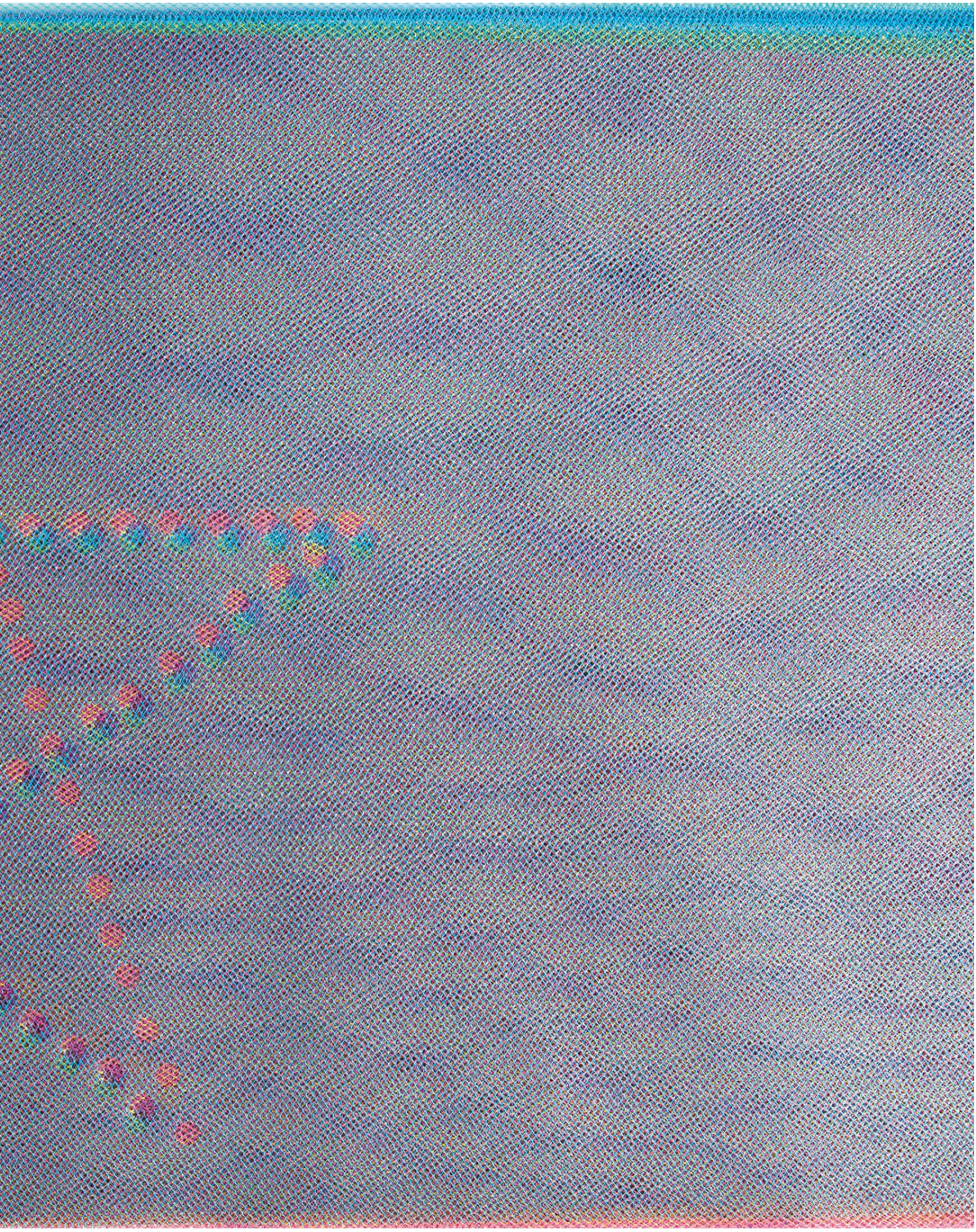
The 'scabrous' and the 'misbecoming' hidden behind the innocuous in fact serve as a metaphor for the recklessness of the unforgiving historical transitions that Irina

Kholodnaya brings back on the surface, in the attempt to shed light on that ongoing process of manipulation of collective imagery through the symbol and with the accent on the tradition of a people and its figures.

Simone Frangi

Pars Pro Toto, 2010 – dettaglio *detail*





SI RINGRAZIANO PER LA PREZIOSA COLLABORAZIONE
WE WOULD LIKE TO THANK FOR THEIR PRECIOUS COLLABORATION
Roberto Bagnoli, Ben Bazalgette-Staples, Valerio Borgonuovo, Christian Caiumi, Graziano Campanini, Gianni Cestari, Katerina Chuchalina, Mauro Felicori, Silvia Franceschini, Simone Frangi, Cristina Michelini, Francesco Santini, Natalia Trubnikova, Paola Veronesi, Francesco Zironi, e tutto lo staff del Museo Storico Didattico della Tappezzeria “Vittorio Zironi” di Bologna

COPYRIGHT © 2013
Per i testi: gli autori *For the texts: the authors*
Per l’edizione: Irina Kholodnaya *For this edition: Irina Kholodnaya*