

NERO

No.22 WINTER 2010





© 2010 adidas AG. adidas, the Trefoil, and the 3-Stripes mark are registered trademarks of the adidas Group.

CELEBRATE ORIGINALITY
adidas.com/originals



SHIFT the way you move



NEW NISSAN QASHQAI

Tough yet Stylish, a new way to park. Urbanproof. Mastered.

From Tanzim Hasan Salim. Winner of the "Think outside the parking box" Competition. With Designboom and Nissan.

Valori massimi: consumo combinato 8,2 l/100 Km. Emissioni CO₂: 194 g/Km. Risultati di test a banco, valori in fase di omologazione.

Geoff McFetridge
Recent Work



NETMAGE.10 International Live-Media Festival
Bologna 21/22/23 Gennaio 2010

Rachida Ziani, Dewi de Vree, NL-F / Francesco Cavaliere, Marcel Türkowsky, I-D / Harappian Night Recordings, UK / The Hunter Gracchus, UK / Lee Hangjun, Hong Chulki, KR / My Cat Is An Alien, I / Ectoplasm Girls, S / Be Maledetto Now, I / Richard Lainhart, USA / Cluster, D / Canedicoda, I / Nassa (Nadow Assor, Surabhi Saraf), USA / André Goncalves, P / Es, Fin / Margareth Kammerer / Andrea Belfi / Stefano Pilia / Daniela Cattivelli / Michaela Grill, I-D-A / Carlos Casas, E / Vincent Dupont, F / Nana April Jun, S / Aaron Dilloway, USA

Nieves

www.nievesbooks.com

a cura di Xing
www.netmage.it



NERO

FORFEX

LESSON
3
SELL
THE
SWINDLE



forfex.it

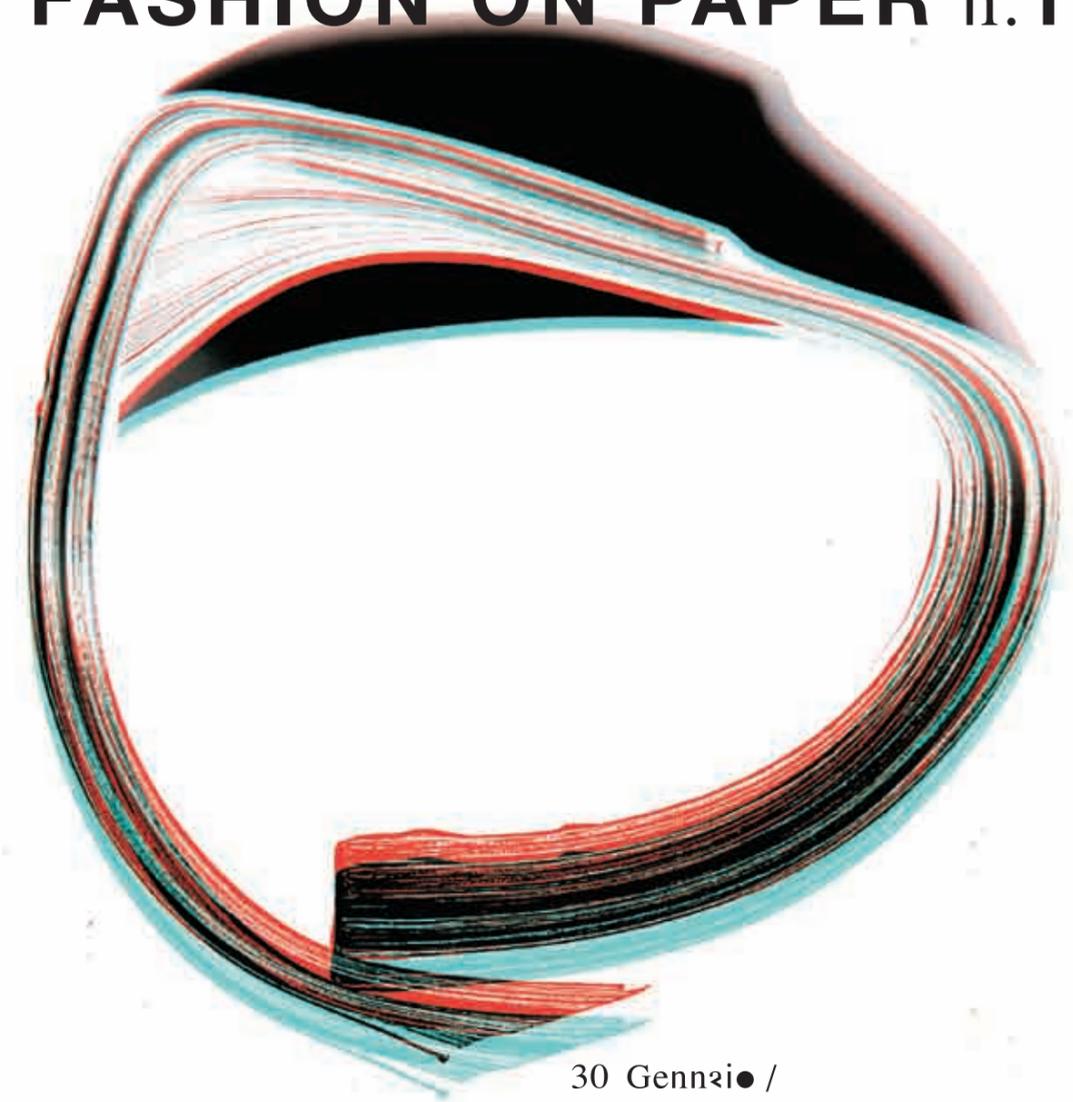
distributed by slam jam info: +39 0532 251211 forfex@slamjam.com

photo by lele saveri

skin wears forfex killers

ALTAROMALTAMODA

FASHION ON PAPER n.1



30 Gennaio /

2 Febbraio 2010

Tempio di Adriano

Roma —

www.altaroma.it/fashiononpaper



Edition: Elmgreen & Dragset

Carved and Craved, 2009

Set of 12 archival digital prints on German etching paper. Each 36 x 30 cm (image size 13 x 18 cm)
Signed and numbered edition of 26 plus 4 proofs.

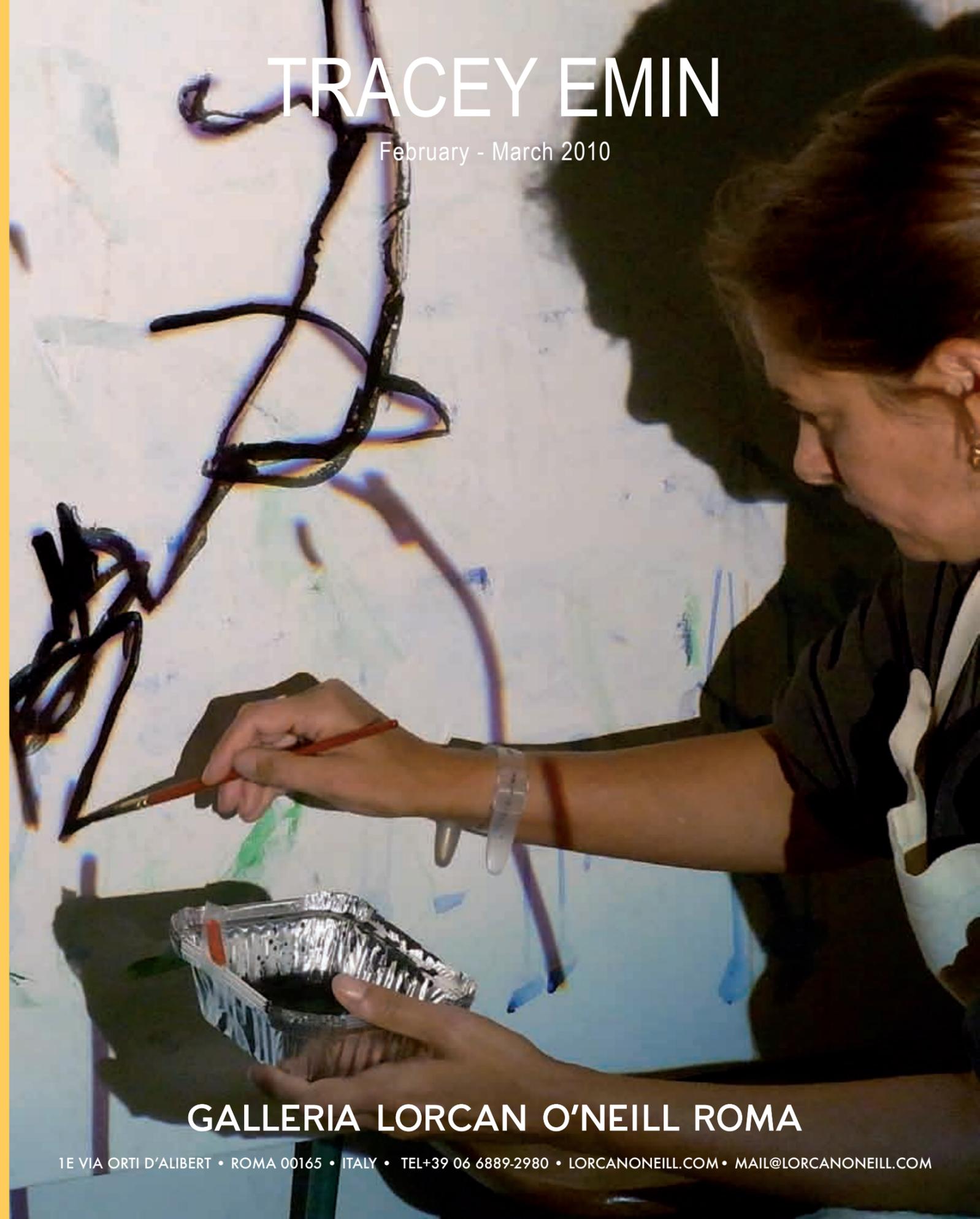
For more information, contact aabronson@printedmatter.org

www.printedmatter.org

Printed Matter, Inc.

TRACEY EMIN

February - March 2010



GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA

1E VIA ORTI D'ALIBERT • ROMA 00165 • ITALY • TEL+39 06 6889-2980 • LORCANONEILL.COM • MAIL@LORCANONEILL.COM



ooga booga 943 n. broadway #203, chinatown los angeles 90012
213-617-1105 closed mondays
www.oogaboogastore.com



delfina delettrez



Atelier:
via del Governo Vecchio 67 Roma
+39 0668134105
www.delfinadelettrez.com
info@delfinadelettrez.com

Foto Lorcian O'Neill



SERGIO ZAMBON

Settembre 2009
Galleria Visconti - Milano

Press office: Milano. +39.02.349701 - Paris +33.1.47705040



info@5preview.com www.5preview.com

5PW
WARDROBE
ROME 2010/11

Nero Magazine

www.neromagazine.it
Info@neromagazine.it
Winter 2010 N.22

Publishers

Francesco de Figueiredo
Luca Lo Pinto
Valerio Mannucci
Lorenzo Micheli Gigotti
Nicola Pecoraro

Editor-In-Chief

Giuseppe Mohrhoff

Editors

Luca Lo Pinto lucalopinto@neromagazine.it
Valerio Mannucci valeriomannucci@neromagazine.it

Art Director

Nicola Pecoraro nicolapecoraro@neromagazine.it

Production Director

Francesco de Figueiredo francescodf@neromagazine.it

Web Director

Lorenzo Micheli Gigotti lorenzogigotti@neromagazine.it

Public Relations

Ilaria Leoni ilariালেoni@neromagazine.it

Marketing & Advertising

marketing@neromagazine.it / +39 339 7825906

Contributing Editors

Adriano Aymonino, Carola Bonfilii,
Rà di Martino, Julia Frommel, Emiliano Maggi,
Michele Manfellotto, Michael Rosenfeld

US/UK Operator

Kris Latocha krislatocha@neromagazine.it

Collaborators

Francesco Demichelis, Paolo di Nola,
Ilaria Gianni, Dina Khalil, Samiha Khalil, Kris Latocha,
Carlo Lavagna, Diego Manfreda, Valerio Mattioli,
Caterina Nelli, Paul Pieroni, Filipa Ramos

Contributors In This Issue

Patrizio di Massimo, Richie Hawtin, William Leavitt,
Carsten Nicolai, Steven Parrino, Cesare Pietrousti,
Giulia Piscitelli, Emilio Prini, Moira Ricci,
Franco Vaccari, Bedwyr Williams

Translations

Adrienne Drake, Dina Khalil, Samiha Khalil,
Tijana Mamula, Lina Protopapa, Giulia Smith

Published By

Produzioni Nero S.C.R.L. - Isc. Albo Coop. N°A116843
Via Dei Giuochi Istmici 28 00194 Roma Tel-Fax +39 06 97271252
Registrazione Al Tribunale Di Roma N°102/04 Del 15-03-2004

Submissions Nero Magazine, Via Degli Scialoja 18, 00196, Roma

Printed By Jimenez Godoy – Ctra. De Alicante Km.3, Murcia (Spain)

Cover Image Peter Sutherland *Das Glider*, 2006, courtesy the Artist



Julia is jumping on the bank of the Tiber on a bleak day and is wearing adidas Originals

WE ARE DELIGHTED TO ANNOUNCE A RESTYLED VERSION OF OUR WEBSITE. MORE READABLE. MORE CONTENT. MORE SEXY. AND A BRAND NEW SHOP TO BUY OLD AND NEW ISSUES OF THE MAGAZINE, OLD AND NEW PUBLICATIONS, EDITIONS, T-SHIRTS AND SO ON. HOPE YOU ENJOY IT.

WWW.NEROMAGAZINE.IT

The work *untitled 2009* published on the cover of the last issue is taken from an original picture of Jonnie Craig, we apologize for the omission. L'opera *untitled 2009* pubblicata sulla copertina del numero scorso è tratta da una foto originale di Jonnie Craig, ci scusiamo per l'omissione.



1



2



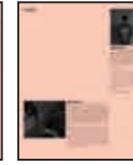
3



4



5



6



7



8



17



18



19



20



21



22



23



24



33



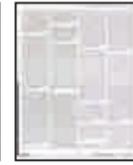
34



35



36



37



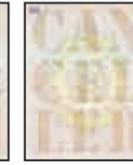
38



39



40



49



50



51



52



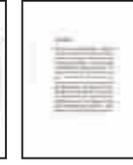
53



54



55



56



65



66



67



68



69



70



71



72



81



82



83



84



85



86



87



88



97



98



99



100



101



102



103



104



9



10



11



12



13



14



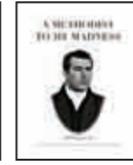
15



16



25



26



27



28



29



30



31



32



41



42



43



44



45



46



47



48



57



58



59



60



61



62



63



64



73



74



75



76



77



78



79



80



89



90



91



92



93



94



95



96



105



106



107



108



109



110



111



112



20 CRACKERS

Our notes, as if we have to remember a series of people we met on a trip. Besides being the name of salty biscuits, Crackers means a lot of things. For example: someone who's mentally unstable, or fascinating, or who manages to overcome obstacles in front of an objective. And lots of other things like that too.

I nostri appunti, come se ci dovessimo ricordare di una serie di persone conosciute durante un viaggio. Il nome Crackers, oltre ad indicare i biscottini salati, sta per tutta una serie di cose. Per esempio ha a che fare con l'idea di persona mentalmente instabile, attraente, che riesce a superare gli ostacoli in vista di un obiettivo, e tante altre cose del genere.

26 A METHODIST TO MY MADNESS

words by Bedwyr Williams

"...When I perform I always choose a costume that I would feel comfortable wearing if I had to make an escape in the catastrophic event of a bomb blast or an earthquake — an outfit that I would be happy to be rescued in."

"...Quando faccio una performance scelgo sempre un costume nel quale mi sentirei comodo nel caso in cui dovessi scappare a causa di un evento catastrofico prodotto da una bomba o da un terremoto — un outfit nel quale sarei contento di essere trovato e messo in salvo."

30 PANTHEON ELÈCTRONIQUE

a conversation between Richie Hawtin and Carsten Nicolai

"...When I was going out clubbing in the early years of electronic music in Detroit, it was a very, very pure experience... maybe there were some people smoking pot in the corner, but apart from that it was just a juice bar... Then I went through various phases... along the way I saw many people coming into music in different ways. Drugs were definitely part of that."

"...Quando andavo a ballare a Detroit, durante i primi anni della musica elettronica, si trattava di un'esperienza decisamente pura... al massimo c'era qualcuno che si faceva una canna all'angolo della sala, ma a parte questo, c'erano solo succhi di frutta... Poi ho passato varie fasi... ho visto la gente avvicinarsi alla musica in molti modi diversi. La droga era sicuramente parte di tutto questo."

34 TROFEO VIVO, TROFEO MORTO

Patrizio Di Massimo on Pino Pascali

"...When Pascali died in September 1968, it was felt strongly by everyone in the Italian art world. Alighiero Boetti said: "In 1968 Pascali split his head open with a motorcycle; I split mine on small squares (referring to his works of that period)". Vittorio Rubiu, perhaps one of the most talented critics of contemporary art in those years, decided to concentrate only on modern art, so strong was his sorrow for the loss of his friend."

"...Quando Pascali morì, nel settembre del '68, il colpo fu accusato fortemente da tutto il mondo dell'arte italiana. Alighiero Boetti disse: "Nel '68 Pascali si spaccò la testa in moto, io me la spaccai sui quadratini (con riferimento alle sue opere di quegli anni)". Vittorio Rubiu, forse uno dei più talentati tra i critici di arte contemporanea in quegli anni, decise di occuparsi solo di arte moderna — tanto forte fu il dolore per la perdita dell'amico."

38 WHITE DOGG

a portrait of Colin de Land

"...You don't go to American Fine Arts to see a show... you go to see Colin, in the back, that's where the show is. You walk in, he's on the phone, he's got a John Deere baseball hat on, and he's saying "yes" a lot... and Peter Fend is in the corner making Xerox's and Jack Pierson is working on the mailing list and John Waters walks in as himself."

"...Non vai da American Fine Arts per vedere una mostra... ci vai per vedere Colin, nel retro, che è il vero show. Entri e lo trovi al telefono, con un cappello da baseball di John Deere in testa, che dice "sì" di continuo... e Peter Fend in un angolo a fare fotocopie, Jack Pierson che lavora alla mailing list, e John Waters che entra nel ruolo di se stesso"

46 WHEN FRANCO MET CESARE

a conversation between Franco Vaccari and Cesare Pietroiusti

"...Outside I placed a piece of paper with the writing: "When the gallery is closed, I will sleep in this space and the next day I will display the dreams I had during the night". The idea was that my space became fit for use when the public practicability of the gallery

ended. I worked during the night instead of working when awake. I thought it was the greatest, working while sleeping."

"...Fuori avevo messo un foglietto con scritto: "Quando la galleria sarà chiusa, dormirò in questo ambiente e il giorno successivo esporrò il racconto dei sogni fatti durante la notte". L'idea era che il mio spazio diventasse agibile quando finiva l'agibilità "pubblica" della galleria. Lavoravo di notte invece di lavorare da sveglia. Mi sembrava il massimo, lavorare dormendo."

54 SPECIAL PROJECT by Giulia Piscitelli

Trasformazione libera, 2009, glass paint on passport page

60 A WHITE WEDDING

words and photos by Moira Ricci

"... Priests usually hate me. They hate all the photographers who were not "cultivated" by them; who don't know how to follow all that nonsense the priests invented during Mass... I am not the regular photographer of any priest... that evil one from my area says to me each time "I recommend that you don't photograph me while I talk", which means never."

"...I preti di solito mi odiano, come odiano tutti i fotografi di matrimoni che non siano quello che hanno coltivato direttamente, che conosce tutte le cavolate che si sono inventati nella loro messa... Io non sono il fotografo di fiducia di nessun prete... ce n'è uno che appena mi vede cambia tono di voce, da dolce e saggio a bestia di satana. Ogni volta mi dice 'mi raccomando, non fotografare quando parlo io', quindi mai."

66 BULLETIN n.80, 1974 – a project by William Leavitt

"...The vegetation which surrounds Richard Neutra's typically Californian minimalist houses; the painting of a panther; the rather kitsch works one finds in petty bourgeois homes; the necklace of a woman who looks like a 1950s movie actress."

"...La vegetazione che circonda le case minimaliste di Richard Neutra, tipicamente californiane; il qua-

dro di una pantera; le opere un po' kitsch presenti nelle case piccolo borghesi; la collana di una donna che sembra uscita da un film anni '50..."

72 INNER STORIES – Steven Parrino's

The Road To Electrophilia

"...It must have been three or four A.M. Cat noticed the constant din of Manhattan, all cars, trucks, and electricity. That's the sound of mankind in the year 1999. I am sure that if E.T. is listening to Planet Earth, it hears the electro-din. Music to my ears, art for my soul, buzzing power chords and feedback... a movie of the Empire State Building for eight hours."

"...Saranno state le tre o le quattro del mattino e Cat notò il frastuono costante di Manhattan, le macchine, i camion e l'elettricità. Era il suono del genere umano nel 1999. Sono sicuro che se E.T. ascoltasse il Pianeta Terra, sentirebbe tutto questo frastuono elettrico. Musica per le mie orecchie, arte per la mia anima, accordi forti e ronzanti, feedback... un film dell'Empire State Building che dura otto ore."

76 SUPER SPECIAL PROJECT

by Emilio Prini

78 SALT, FAT & SUGAR

To Bio Or Not To Bio

by Michael Rosenfeld

"...It's ironic that the very people that can afford to eat organic food without additives are usually the first to be popping anti-depressants and injecting themselves with Botox and koala urine in order to preserve the last remains of their youth. (FYI, you can always tell their true age by their hands.)"

"...E' ironico pensare che proprio le persone in grado di permettersi il cibo organico e senza conservanti, sono spesso sotto psicofarmaci antidepressivi e sono tra i primi a gonfiarsi di botox o iniettarsi d'urina di Koala pur di preservare quel che resta della loro gioventù (comunque è facile identificare l'età osservando le mani)."

80 TROVATELLI

by Julia Frommel

Nero's fashion column. Everyday and not boutique fashion. Clothes and accessories found here and there that cost next to nothing. Imagining your own clothes worn by others happens a lot, a little like when you were young and played with textiles.

La rubrica di moda di Nero. Moda da armadio e non da boutique. Vestiti ed accessori trovati in giro a due lire. Capita spesso di immaginare i propri vestiti addosso agli altri, un po' come quando da piccoli si gioca con le stoffe.

84 HEAVEN IS KNOWING WHO YOU ARE

It Lurks

by Michele Manfellotto

"...I hung around by myself, if I smoked I got paranoid. One time, the friend of one of the girls that lived with us slept in my room: she had the body of a pin-up and teeth like a pony, everyone was hot for her. I'd piggied out at the all-you-can-eat Indian, so I closed myself into my sleeping bag farting, in protest."

"...Giravo da solo, se fumavo diventavo paranoico. Una volta ha dormito nella mia stanza l'amica di una che stava con noi: aveva un fisico da pin-up e i denti da pony, piaceva un sacco a tutti i maschi. Io, che mi ero sfondato all'indiano all you can eat, mi sono chiuso nel sacco a pelo a scureggiare, per protesta contro quella invasione della mia privacy."

88 LOOPHOLES

by Rå di Martino

"...Imagine knowing that every few years all you are doing now will be synthesized in twenty minutes and then seen by millions of people. People who meet you in the street can comment on how silly it was to leave that partner or how ugly your children are."

"...Immaginate di sapere che entro tot anni tutto quello che state facendo verrà riassunto in venti minuti, e visto da milioni di persone. La gente che vi incontra per strada può dirvi quanto sia stato sbagliato lasciare quella fidanzata, e che figli brutti avete."

90 TRUNK SHOT

by Carola Bonfilii

"Taking pictures of trunks of cars is a little like taking pictures of people's backs, it's something that manages to catch your gaze

"Fotografare i portabagagli è un po' come fotografare le persone di spalle, è qualcosa su cui ti cade la coda dell'occhio."

95 WONDERFUL EVOL

The Aurelian Girls

by Emiliano Maggi

"...But only so much time passed until curiosity arose in him. And this curiosity began to torment him, quickly turning into an obsession, driving him to decide that he must find a way to procure himself a soul. This did not take long."

"...Ma non passò molto tempo prima che nascesse in lui una curiosità. Questa curiosità cominciò a tormentarlo, diventando un'ossessione, fino a convincerlo che avrebbe dovuto trovare un modo per procurarsi un'anima. E per questo non ci volle molto."

98 LA LINEA

The Sir John Soane's Museum, or the personal space as aesthetic manifesto

by Adriano Aymonino

"...It is as if the aesthetic of Piranesi, the great engraver and architect revered by Soane, whom he personally encountered during his Grand Tour of Italy Grand Tour of Italy in 1778-80, had taken shape in the small house in the centre of London."

"...È come se l'estetica di Piranesi, il visionario e geniale incisore e architetto riverito da Soane e incontrato personalmente durante il suo Grand Tour in Italia nel 1778-80, avesse preso forma tridimensionale nel piccolo edificio al centro di Londra."

104 DETAILS

by Nicola Pecoraro

"Things are strange when you get too close."

"Le cose sono strane quando ti avvicini troppo."

CRACKERS



JACK BRENNAN

Sometimes, almost never, there's someone who, apart from being handsome and impeccably dressed, is also very funny, knows by heart every single Simpsons episode, loves to discuss both evolution theories and crazy movies, is a physics and math professor, he's into techno and whittling and doesn't fancy himself one bit. And he really does exist.

Ogni tanto, anzi quasi mai, c'è qualcuno che oltre ad essere bello e vestito in maniera impeccabile è pure molto simpatico, conosce a memoria ogni singolo episodio dei Simpson, ama discutere di teorie evoluzioniste così come di film demenziali, è professore di fisica e matematica, gli piace la techno e intagliare il legno e non se la tira neanche un po'. Ed esiste davvero, pensate.

bleedingthumb.blogspot.com



MATTHEW SNOW

Matt is a man from times gone by. When he was fed up with the city, he left for the North Pole where he worked as a sled dog keeper and then as a chair lift operator. When he decided that he was bored with the northern lights, he went back to England, where he opened a serigraphy studio because he likes handmade printing. If you know him, it's like meeting a Jack London character with Rick Moranis's humour.

Matt è un uomo di altri tempi. Quando ha deciso che ne aveva abbastanza della grande città, se n'è andato nel circolo polare artico. Lì ha fatto da guardiano ad un branco di cani da slitta, e poi l'operatore delle seggiovie. Quando ha deciso che le aurore boreali lo avevano stufato, se n'è tornato in Inghilterra, dove ha aperto uno studio di serigrafia perché gli piace stampare le cose a mano. Se lo conosci, è come conoscere un personaggio di Jack London con l'umorismo di Rick Moranis.

elementsofman.blogspot.com
www.snowprint.co.uk

CRACKERS



DIEGO MARCON

We don't know Diego Marcon personally. We happened to see some of his videos and were impressed. Even if they remind us of some by now historic figures of our generation (Harmony Korine, Richard Billingham, above all), these artworks have something. Considering that he's twenty-three, we rely on the future.

Diego Marcon non lo conosciamo personalmente. Ci è capitato di vedere alcuni dei suoi video e ne siamo rimasti colpiti. Anche se ci rimanda a figure ormai storiche per la nostra generazione (Harmony Korine, Richard Billingham su tutti), questi lavori hanno un perché. Calcolando che Diego ha ventitré anni, confidiamo nel futuro.

www.diegomarcon.net



CHRIS GARRETT

Christopher Garrett has always done a lot of things. We met him as the assistant to the great Chris Johanson; then we discovered that he used to work for Deitch and that he was an artist himself. Anyway, the most important thing is that Chris is one of the most hilarious people we know. British humour with an American accent. Sometimes he doesn't need to speak. Several expressions and sustained gestures are enough to make you laugh. But nothing crazy, his irony is too brilliant and subtle for you to laugh in front of him; you do it only when you rethink about it later.

Christopher Garrett ha sempre fatto un sacco di cose. Noi lo abbiamo conosciuto come assistente del grande Chris Johanson, poi abbiamo scoperto che prima lavorava per Deitch e infine che era un artista lui stesso. Comunque la cosa principale è che Chris è una delle persone più divertenti che conosciamo. Ironia british con accento americano. A volte neanche serve che parli, bastano una serie di espressioni e gesti sostenuti a far sorridere. Ma niente di demenziale, la sua è un'ironia troppo brillante e sottile per ridergli davanti, lo fai solo quando ci ripensi.



ER PANTERA

You're tired, you want to go home, and the last bar is closing its doors in front of you. You button up your jacket and find yourself standing in front of Pantera. Pantera watches over the neighbourhood, he is one of the neighbourhood, you can't not talk to him for at least a couple of minutes. He tells you that they closed the restaurant on the corner, that it isn't cold but it's starting to rain and his sabre will get rusty. He asks if you're going to karaoke. Then he shows you his brand new alpine pin that he put near the writing made with tape on his leather jacket. You say goodbye to him and it seems as if you had just been in a film about the Middle Ages made by a student of the Rhode Island School of Design.

Sei stanco, vuoi tornare a casa, l'ultimo bar ti sta chiudendo le porte in faccia. Ti chiudi la giacca e ti trovi di fronte il Pantera. Lui sorveglia la zona, è uno della zona, non puoi fare a meno di scambiarti due parole. Ti dice che il ristorante dietro l'angolo l'hanno chiuso, che non fa freddo ma piove e gli si arrugginisce la sciabola. Ti chiede se stasera vai al karaoke. Poi ti mostra la nuova spilletta da alpino che ha messo vicino alla scritta fatta con il nastro adesivo sulla sua giacca di pelle. Lo saluti e ti sembra di essere stato in un film sul medioevo girato da uno studente della Rhode Island School of Design.

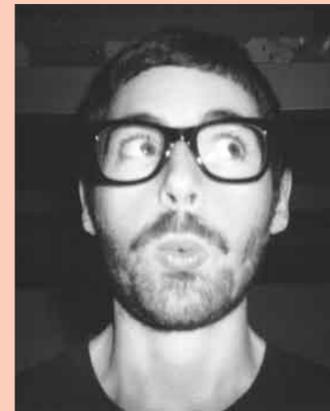


SEAN MCCANN

The term new age punker could be perfect for a man like Sean. His music is a long musical horizon in front of which you loose focus and would like to collapse onto the sofa or any other soft thing. One of his hobbies is to mix tea bags in order to find new mixtures, and he is worried because he recently started drinking coffee again, no big deal.

Il termine new age punker potrebbe essere perfetto per uno come Sean. La sua musica è un lungo orizzonte musicale davanti al quale perdi l'orientamento e ti verrebbe voglia di sprofondare, sul divano o su qualsiasi altra cosa che sia morbida. Tra i suoi passatempo c'è quello di mischiare bustine di tè alla ricerca della miscela perfetta, e ultimamente è preoccupato dal fatto che ha ricominciato a bere caffè, sai che gran danno.

www.myspace.com/thosesaints



MASSIMILIANO BOMBA

Even if you met Massi just once, you know it, he doesn't tolerate things done shoddily, junkies, some pathetic moments of super-ego among people in the underground scenes. There is something deeply teutonic about him: even his style: punctual, minimal, faultless: compared to the twisted stuff he produces – drawings, videos, photos, fanzine – puked as he defines it – you can't imagine being like that. In short he is a bit of the opposite of what you could expect, a rigorous delirium of forms.

Se conosci Massi lo sai, non sopporta le cose buttate la, fatte per fare, i casinari molesti ed ubriachi, certi patetici momenti di super-ego delle persone nei giri sotterranei. C'è qualcosa di profondamente teutonico in lui, anche nel suo modo di vestire: puntuale, minimale, senza sbavature, che paragonato alle cose storte che fa, le "sbrattate" come le chiama lui – disegni, video, foto, fanzine – quasi non te lo immagini così. Insomma è un po' tutto il contrario di quello che potresti aspettarti, è un rigoroso delirio di forme.

therawraw.blogspot.com



TARA DARBY

Those days when you don't really know why they put you on this planet, when everything from getting out of bed to scratching your nose seems an unbearable effort, you have to have a coffee with Tara. She probably just got back from Florida or somewhere like that, where she went to take pictures of retired people or a gangster's trailer. You quickly understand how everything is actually so simple, you calm down, and all the rest just starts flowing.

Nei giorni in cui non sai bene che ci stai a fare su questo pianeta, in cui qualsiasi cosa dall'alzarsi dal letto al grattarsi il naso sembra una fatica insormontabile, devi prenderti un caffè con Tara. Lei è probabilmente appena tornata dalla Florida o da un posto del genere, dove è andata a fare le foto ad una comunità di pensionati o alla roulotte di un gangster. Semplicemente capisci quanto tutto sia in realtà semplice, ti calmi, e il resto fila da sé.

www.taradarby.com



EDDIE PEAKE

Eddie is a direct descendant of Charles Darwin, something like a nephew or a great-nephew. It would have been nice if Darwin could have studied his direct descendants. Anyway, Eddie is an English artist who went to Rome for a residency at the British Academy and decided to stay there. He paints, makes videos, collage and sometimes djs. On his personal website there's just one photo, which is not the one to the left, but that's somehow related to the evolution of the species.

Eddie è discendente diretto di Charles Darwin, tipo nipote o pronipote. Sarebbe stato bello se Darwin avesse potuto studiare i propri discendenti diretti. Comunque, Eddie è un artista inglese che è andato a Roma per una residenza alla British Academy e ha deciso di rimanerci, almeno per ora. Dipinge, fa video, collage e a volte anche il dj. Sul suo sito personale c'è solo una foto, che non è quella qui a sinistra e che in un certo senso ha a che fare con l'evoluzione della specie.

www.eddiepeake.com

MARK WAGNER

Mark is not a direct descendant of Richard Wagner, but he is a musician. He plays alone, improvises at raves, clubs, or in your home: a sort of rhythmic sound barrier created right there, with a guitar, drum machine and little else. The name he uses is **K (reads "2 star K"). The nice thing is that he improvises everything, making heavy loops with his head hung low, while you dance and enjoy the mistakes.

Mark non è un diretto discendente di Richard Wagner, ma è un musicista. Suona da solo, improvvisa ai rave, nei locali o a casa tua: una sorta di muro del suono ritmico creato lì per lì, con chitarra, drum machine e poco altro. Il nome che usa è **K (si legge "2 star K"). Il bello è che improvvisa tutto, inanellando pesanti loop a testa bassa, mentre tu balli godendoti anche i suoni usciti per sbaglio.

<http://www.myspace.com/2stark>



ROLLO JEAN

There's a lot of music that seems to be made by people who nourish themselves with helium. Rollo Jean is one of them. He has all the requirements to become the new (and more evolved) Mika or the meditative version of Scissor Sisters. Anyway, we really like his music; we met him because Bronwen (who we wrote about in the last issue) directed the amazing video clip for his song St. Tropez. So, a little for transitive property, but most of all because he deserves it, we'll support him.

C'è un sacco di musica in giro che sembra fatta da persone che si nutrono di elio. Rollo Jean è uno di questi. Ha le carte per diventare il nuovo (e più evoluto) Mika o la versione meditativa degli Scissor Sisters. In ogni caso, a noi la sua musica piace molto, lo abbiamo conosciuto perché Bronwen (di cui abbiamo parlato sul numero scorso) ha fatto lo stupendo video del suo pezzo, St. Tropez. Insomma, un po' per proprietà transitiva, ma soprattutto perché se lo merita, faremo il tifo per lui.

<http://www.myspace.com/rollojeanmusic>

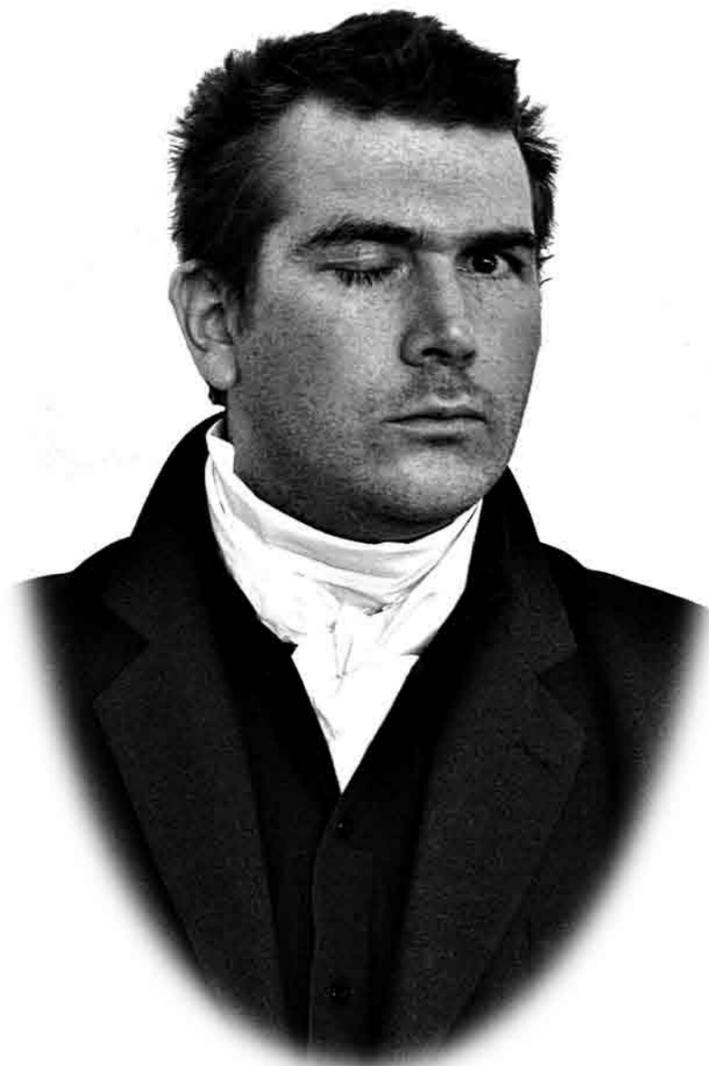


BAR PERU TWINS

It's called Bar Canini, but we call it 'Bar Peru', even though it's in Rome. It's one of our preferred locations, whether for having a coffee, vodka, or making an art exhibition. It's a traditional bar, run by two twin ladies and the son of one of them (we haven't yet understood of which one). They're former rising stars of black and white television. We like them because, like us, they love beautiful things and don't adapt to the present. We've always seen them from the waist up behind the cash desk, so for us it's like they're always on television.

Si chiama Bar Canini, ma noi lo chiamiamo 'bar perù', anche se sta a Roma. È una delle nostre location preferite, che si tratti di prendere un caffè, bersi una vodka o fare una mostra. È un bar tradizionale, a gestirlo sono due signore gemelle e il figlio di una delle due (ancora non abbiamo capito di quale). Ex promesse della televisione in bianco e nero, ci piacciono perché come noi amano le cose belle e non si adattano al presente. Le abbiamo sempre viste a mezzo busto, dietro la cassa. Quindi per noi è come se in televisione ci siano sempre state.

A METHODIST TO MY MADNESS



BEDWYR WILLIAMS

If you cannot sleep don't try counting sheep, try talking to the shepherd

When he was a child Bedwyr went into a Methodist church, where he was terrified by a priest who was yelling a sermon on damnation. Later, he decided to dedicate himself to art and performance. Today he argues that, in a certain way, the first performance he ever saw was that one with the priest. So he decided to write *A Methodist To My Madness*, the unpublished script he gave us, conceived as an outline for a performance inspired by this story. We are not speaking about priests, but he says interpreted the story it as if he was one.

A performance usually begins with an email – it's from someone who tells you that they like what you do.

On occasion it begins with a phone call. I once accepted an invite whilst cycling it made me feel good about myself like a talented Frenchman being offered a promotion on holiday. They want a performance and sometimes they give you a title to work to.

Where does performance begin and end?

A few years ago I was invited to perform at a group show opening and was surprised to see that my estate agents were going to be exhibiting with me. I then realised it was one of those stupid artist duos who only use their surnames.

Denny and Snook.

Hopkins and Bosch

Higgins and Piggins.

Would I be foolish to imagine that these people seek each other out in the same way that solicitors searching for partners with quirky names do.

Nobody wants to team up with me because of my boring surname. I'm always a little envious of the safety that being in a duo provides.

Someone to lean on.

A problem shared is indeed a problem halved. But never forget that an artist's fee shared is also an artist's fee halved. That must really Rankle and Rankle.

When I perform I always choose a costume that I would feel comfortable wearing if I had to make an escape in the catastrophic event of a bomb blast or an earthquake – an outfit that I would be happy to be rescued in.

Those souls who perform naked and covered in paint run the risk of being found by a fireman or a policeman or even an earthquake dog under the rubble naked and covered in paint.

And though it may well be that the dust from the explosion sticking to the performers body might look quite good.

The friend who came along to document the performance has probably perished – crushed under the rubble or overcome by fumes.

He won't have got any shots of you – that you can use!

Statistically a number of you in the audience will dislike me and what I'm doing now. Much like the man in Camden Arts Centre with a collapsed face sitting cross-legged on the floor with two drawing pins in one of his soft shoes and a single drawing pin in the other scowling at my every move. If only I could have his fingernails fall out in his sleep and then force him to pull the drawing pins out of his soles with his nib less digits.

Not forgetting the serious minded among every audience. Hating me quietly and cleverly while I put myself through my paces. I never want to show my bottom to people that may grow to dislike me.

It's often the case that the performer must get changed in a gallery office. I like to keep my outfit there beforehand so that my transformation is as worry free as possible. Gagging on the smell of coffee, computers and curator musk I stow my wallet and mobile phone in my shoes for fear they will be stolen. There is no reason to think that theft cannot happen in an art gallery. I have my quick nose around the office post it notes with exotic artists names and phone numbers, the elastic bands in a jar, a Polaroid of them with an artist

Quand'era bambino Bedwyr entrò in una chiesa metodista e rimase terrorizzato da un prete che urlava un sermone sulla dannazione. Ha in seguito deciso di dedicarsi all'arte e alla performance. Oggi sostiene che, in qualche modo, quella del prete è stata in assoluto la prima performance cui abbia assistito. Così ha deciso di scrivere *A Methodist To My Madness*, lo script inedito che ci ha dato, pensato come traccia per una performance ispirata a questa storia. Non si parla di preti, ma lui dice di averla interpretata come se fosse stato uno di questi.

Una performance di solito inizia con un'e-mail di qualcuno che ti dice che gli piace quello che fai.

Di tanto in tanto, inizia con una telefonata. Una volta ho accettato un invito mentre andavo in bicicletta, e mi sono sentito bene come un francese di talento a cui viene offerta una promozione in vacanza. Vogliono una performance, e qualche volta ti danno un titolo su cui lavorare.

Dove comincia e dove finisce una performance?

Pochi anni fa m'invitarono ad una mostra collettiva e rimasi sorpreso nel vedere che ad esporre con me era stato invitato anche il mio agente immobiliare. Poi mi sono reso conto che si trattava di una di queste stupide coppie d'artisti che usano solo i cognomi.

Denny and Snook.

Hopkins and Bosch.

Higgins and Piggins.

Sarei uno stupido se pensassi che queste persone si trovano l'un l'altro nello stesso modo in cui gli avvocati cercano partner con nomi strani.

Nessuno vuole far coppia con me, per via del mio cognome noioso. Sono sempre un po' invidioso della sicurezza che ti da un duo.

Qualcuno a cui appoggiarsi.

Un problema condiviso è infatti un problema dimezzato. Ma mai dimenticare che anche un compenso condiviso è un compenso dimezzato. Cosa che deve essere davvero Irritante & Irritante.

Quando faccio una performance scelgo sempre un costume nel quale mi sentirei comodo nel caso in cui dovessi scappare a causa di un evento catastro-

fico prodotto da una bomba o da un terremoto – un outfit nel quale sarei contento di essere trovato e messo in salvo.

Quei poveri cristi che fanno performance nudi, o coperti di pittura, corrono il rischio di essere trovati sotto le macerie da un vigile del fuoco o da un poliziotto, o addirittura da un cane seguugio, nudi o coperti di pittura.

Tuttavia potrebbe darsi che la polvere dell'esplosione abbia aderito ai loro corpi così da farli apparire abbastanza presentabili.

L'amico che è venuto a documentare la performance ha probabilmente sofferto – schiacciato sotto le macerie o sopraffatto dalle esalazioni.

E non ha fatto alcuna foto – che tu magari avresti potuto usare!

Statisticamente, un numero di voi tra il pubblico non apprezza me e ciò che sto facendo ora. Un po' come l'uomo col volto smunto che guardava storto ogni mio movimento, seduto sul pavimento del Camden Arts Centre con le gambe incrociate, con due puntine infilte in una scarpa dalla suola morbida e una puntina nell'altra. Se solo avessi potuto far sì che gli cadessero le unghie nel sonno per poi costringerlo a togliersi le puntine dalle suole usando le dita senza artigli.

Senza dimenticare che nel pubblico c'è sempre una disposizione mentale seria. Mi odiano silenziosamente e con fare intelligente, mentre io vado avanti per la mia strada. Non ho mai voluto mostrare il mio posteriore alle persone che possono nutrire una qualche forma di avversione nei miei confronti.

Spesso accade che il performer debba cambiarsi nell'ufficio di una galleria. Mi piace lasciare la mia attrezzatura lì, in anticipo, così che poi la trasforma-

they really clicked with and still keep in touch with. That’s when the uncertainty starts and your host sticks their head around the door and asks if you’re nervous and if they can get you a beer or something. ‘I’ve got one thanks.’

I seldom have to share this changing room with another. Like boxers performance artists try to destroy their ‘opponents’ confidence beforehand. They will do this by eating a stuffed vine leaf or a fig or any of a number of ‘fucking look at me foods’ and then offer one with oily fingers. Friendly then aloof London then Nice. They mean to destroy you. They are going to go out there to scream and holler and paint their feet blue. But before they do while they get into the zone they will prey on you for fun.

Although I lie at night worrying about my performance agonizing over details I take secret pleasure in watching artists have problems with incompatible DVD players at the last minute. Starting into the plastic case for an answer. In Amsterdam I saw a Swiss American artist in tears because of a broken projector. As a gesture of international support I asked

“Can I get you a coffee or something?”

She said

“no I can’t think of such things now”.

I saw a bald man repeat that nasty mantra ‘cuntcuntcuntcunt’ as he tried to repair a broken Theremin before a performance. A decaffeinated weekend Brian Eno whose kids hate him.

So my own fears of a bad performance or a bad response terrify me. Frightening thoughts hurtle through my mind all at once before I start.

A woman in a cone hat hitting a tambourine whilst walking around in a circle with a spotlight following her. On the television once when I crept downstairs.

A walking stick floating upright above an invalid’s bed.

A pincushion in the style of a Victorian ladies shoe made out of metal for a Victorian woman with a child size foot being used as some kind of toffee hammer to smash my bottom teeth.

The sound of teachers scraping their yoghurt pots clean in a staff room.

Walking down a bend in the stairs and coming to a door and behind the door an old woman. Her breath like glue vapour UHU UHU.

Tooting Bec lido in the darkness. A ghostly swimming gala – the trunks they are wearing should tell you that they are pre war people. Imagine being there now corpse feet kicking your head as you drift out of your lane. `

A story someone told me of a school with a swimming pool under the assembly hall. I once dreamt of kids collapsing through the floor with their lunch and drowning with coleslaw floating around them. They would hear the shrieks of the women from the canteen.

A swimming pool at night is indeed a troubling thought.

Ages old poo poo – ages old dog poo poo.

A duvet that ain’t airy feels dead between your fingers. Like flippin flesh.

A middle-aged woman chewing treacle toffee and when they become chewy letting them fall into your mouth one after an other. And she’s laughing through her nose as she piles more of the black slabs into her mouth.

A window cleaner his tapered ladder constantly wet like a ship’s prow. Aluminium coloured Joe Camel with pissy steel breath staring at me through my bedroom window.

Disappearing behind a curtain of grimy suds then swiping himself back into view with his squijee before disappearing once again.

The second staircase in a house.

A friends discarded towel falls to the bathroom floor and forms a face. A flannel floor gargoyle that you must kill before taking a shower.

To be imprisoned under a cattle grid. You hear a car and shout. As the car approaches you scream but the closer the car comes the louder the engine noise becomes masking your hoarse pathetic gaspings. On a residency with five others in a

zione comporti meno preoccupazioni possibili. Mentre soffoco per l’odore di caffè, dei computer e quello dei curatori, nascondo il portafoglio e il cellulare nelle scarpe, per paura che possano rubarli. Non c’è ragione di pensare che un furto del genere non debba accadere in una galleria d’arte. Do un’occhiata veloce alle note dei post-it dell’ufficio con numeri di telefono e nomi esotici di artisti, agli elastici in un barattolo, a una Polaroid con un artista con cui si sono trovati bene e sono ancora in contatto. Tutto ciò proprio quando cominci a titubare e il tuo ospite si affaccia dalla porta e ti chiede se sei nervoso e se possono darti una birra o qualcos’altro. “Ne ho già una, grazie”.

Raramente mi è capitato di condividere questi spogliatoi con qualcun altro. Come i pugili, gli artisti che fanno performance provano a distruggere in anticipo l’”avversario”. Lo fanno mentre mangiano una foglia di vite ripiena, o un fico, o un qualsiasi cibo tipo “cazzo, guarda cosa sto mangiando”, per poi offrirtene uno con le dita unte. In modo più amichevole che sostenuto, in stile Londra piuttosto che Nizza. Mirano a distruggerti. Sono pronti ad uscire per urlare, gridare e dipingere i loro piedi di blu. Ma prima di farlo, mentre si preparano, diventi preda dei loro giochetti.

Anche se di notte, quando sto sdraiato sul letto, mi capita di preoccuparmi pensando alla performance e di angosciarmi sui dettagli, provo un segreto piacere nel pensare agli artisti che all’ultimo minuto hanno problemi con i lettori DVD incompatibili. Che fissano quella scatola di plastica in attesa di una risposta.

Ad Amsterdam ho visto un’artista svizzera-americana in lacrime per il proiettore rotto. Come gesto di solidarietà internazionale chiesi:

“Posso portarti un caffè, o altro?”

Lei disse

“no, non posso pensare a queste cose ora.”

Ho visto un uomo calvo ripetere il nauseante mantra “troiatroiatroiatroia”, nel tentativo di riparare un Theremin rotto prima di una performance. Un Brian Eno della domenica odiato dai suoi figli. Quindi, la paura di una brutta performance o di un brutto responso mi terrorizzano. Poco prima di iniziare, i

pensieri più spaventosi sfrecciano nella mia mente tutti insieme.

Un donna con un cappello a cono che colpisce un tamburello mentre cammina in cerchio con un fascio di luce che la segue. Era in televisione, quella volta che strisciai di sotto.

Un bastone da passeggio fluttua in verticale sopra il letto di un invalido.

Un portaspilli che sembra una scarpa vittoriana da signora, fatta in metallo, per una donna vittoriana con un piede da bambina, usato come una specie di martelletto per spaccare i miei denti inferiori.

Il suono delle insegnanti che raschiano i loro vasetti di yogurt in sala professori.

Scendendo le scale, lungo una curva, venendo da una porta, e dietro la porta una vecchia. Il suo respiro come il vapore della colla. UHU UHU.

Il lido di Tooting Bec nell’oscurità. Uno spettrale galà in piscina – i costumi da bagno che indossano suggeriscono che siamo prima della guerra. Immagina di essere lì ora, con piedi dei cadaveri che ti prendono a calci in testa mentre esci dalla tua corsia.

Una storia che qualcuno mi ha raccontato, di una scuola con una piscina sotto l’aula magna. Una volta ho sognato dei bambini che crollavano attraverso il solaio con il loro pranzo e annegavano, con l’insalata di cavolo che fluttuava intorno a loro. Si sarebbero sentite le strilla delle donne dalla cantina.

Una piscina di notte è invece un pensiero problematico.

Pupù antica – pupù di cane antica.

Un piumino che non è più gonfio, a toccarlo sembra morto. Come fottuta carne.

Una donna di mezz’età che mastica caramelle di melassa e quando diventano gommose le lascia cadere, una dopo l’altra, nella tua bocca. E ride attraverso il naso mentre accumula in bocca altre tavolette nere.

Un lavavetri, la sua scala a pioli costantemente bagnata come la prua di una nave. Un Joe Camel color allumi-

mini bus heading back after a day out when the breaks fail on a mountain pass.

Londoners who quit the city at Christmas look forward to leaving the city and chilling out with their families seeing old friends. Not knowing that they spoil everything for everyone else – know alls. Trying to get the most unusual presents. I don’t watch much television etc. etc. too busy blah blah. Quietly critical of everything and everyone like rude astronauts returning to earth.

An insomniac lock keeper troubled by images of the lock full of water and then empty over and over again.

A husband and wife drug dealer team who dressed unusually, I imagine them shopping and deciding what to wear in a boutique.

A gallery worker a pretty young woman talks all week about how she is going to wear heels for the opening on the Thursday. I don’t normally wear heels she says – just a bit of fun she says.

Rushing downstairs just as the first people are arriving carrying a bag of ice she slips on some sawdust and breaks her neck. Her co workers squat around her breathing is strained and she cannot talk and within ten minutes she expires with a fart hinting at the falafel she’d shared with the technicians at lunch time.

You are in a room and day is breaking and you see a large black object flash by the window. At first you are reluctant to get out of bed to see what is there. You finally get up and realise that you house has been turned into a windmill shw shw shw shw

A pogo stick with no rider made with human parts bounces down an avenue towards you. When it is a yard or so away it pauses and bounces on the spot before bounding up and striking you on the chest over and over again. The thudding makes it impossible for you to scream (hit chest).

A small man forced to play with a burning hacky sack.

I dreamt I was in a beer garden with friends. Two kids, two brothers come and sit down with a large lasagne in an earthenware dish. While the eldest is slicing it up we ask who made it. He is shy and answers reluctantly that his mother made it. I wake up crying thinking that the eldest brother represented me. Later that day I realised that it was the lasagne that represented me.

When my performances are documented often the photographer sneaks around to take some photographs from behind me. After returning home I take these rear view images into Photoshop and with the use of levels adjustment I bring to the fore the faces of the audience who thought themselves hidden by the dark. I can see who was laughing and who was not. I have often been disappointed to find that people who I considered to be friends were not laughing and more than that some are even scowling. If they also have been temporarily afflicted redeye their countenance seems almost evil.

Walking back to the office to get changed the person who asked if you were nervous thirty minutes ago pops their head back around the door and says That was really great here’s your CD. Their finger a temporary spindle.

nio col fiato alcolico di acciaio mi fissa attraverso la finestra della camera da letto. Scomparendo dietro una tenda sudicia di schiuma e riapparendo con la sua spugnetta, prima di scomparire una altra volta.

La seconda scala in una casa.

Un asciugamano usato da un amico cade sul pavimento del bagno e forma una faccia. Un gargoyle di flanella sul pavimento che devi uccidere prima di fare la doccia.

Essere imprigionati dentro un recinto per il bestiame. Sentì una macchina e urlì. Come la macchina si avvicina urlì, ma più la macchina si avvicina e più forte diventa il rumore del motore, fino a coprire il tuo ansimare rauco e patetico.

Durante una residenza, a bordo di un mini bus con altri cinque, di ritorno da una giornata fuoriporta quando i freni si rompono all’altezza di un passo di montagna.

I londinesi che lasciano la città a Natale sono impazienti di lasciare la città e di rilassarsi con le loro famiglie, rivedendo i vecchi amici. Non sapendo che rovinano la vita a tutti gli altri – lo sanno tutti. Provano a fare i regali più insoliti. Non guardo molta televisione etc. etc. troppo impegnato blah blah. Silenziosamente critici su tutto e tutti, come rozzi astronauti che tornano sulla terra.

Un guardiano di una chiusa insonne, terrorizzato dalle immagini della chiusa piena d’acqua e poi vuota, più e più volte.

Un team di spacciatori composto da marito e moglie vestiti in modo insolito, li immagino fare shopping e decidere cosa indossare in una boutique.

Una ragazza affascinante che lavora in una galleria parla tutta la settimana di come indosserà i tacchi per l’opening di giovedì. Normalmente non porto i tacchi, dice – solo per divertirmi, dice.

Correndo di sotto, portando un sacco di ghiaccio, proprio mentre arrivano le prime persone, scivola sulla segatura e si rompe il collo. I suoi colleghi si accovacciano intorno a lei, il respiro è teso e non riesce a parlare e in dieci minuti lei spira con un peto che sa del falafel che aveva mangiato con i tecnici a pranzo.

Sei in una stanza e il giorno sta finendo e vedi un grande oggetto nero apparire dalla finestra. All’inizio sei riluttante a scendere dal letto per vedere di che si tratta. Alla fine ti alzi e realizzi che la tua casa è stata trasformata in un mulino shw shw shw shw

Un trampolo a molla fatto di pezzi umani, senza trampoliere, rimbalza lungo un viale verso di te. Quando è quasi ad un metro si ferma e rimbalza sul posto prima di legarti e darti colpi sul petto più e più volte.

I colpi ti rendono impossibile urlare (colpiscono il petto).

Un piccolo uomo è costretto a giocare con un sacco tagliente infuocato.

Ho sognato di essere con degli amici in un giardino pieno di birra. Due bambini, due fratelli arrivano e si siedono con un’enorme lasagna in un piatto di coccio. Gli chiediamo chi l’ha fatta, proprio mentre il più grande dei due la sta tagliando a fette. E’ timido e risponde con riluttanza che l’ha fatta sua madre. Mi sveglio in lacrime pensando che il fratello maggiore rappresentava me. Poi capisco che a rappresentarmi era la lasagna.

Quando le mie performance vengono documentate, spesso i fotografi serpeggiano dietro di me per farmi delle foto da dietro. Tornato a casa, apro con Photoshop queste immagini scattate da dietro e con l’utilizzo dei livelli meto in luce le facce del pubblico che pensava di essere nascosto nel buio. Riesco a vedere chi stava ridendo e chi no. Spesso sono rimasto deluso nello scoprire che coloro che consideravo amici non stavano ridendo e che alcuni mi guardavano addirittura storto. Quando a volte gli veniva l’effetto degli occhi rossi, la loro espressione sembrava quasi indiadolata.

Tornando nell’ufficio, per cambiarti, la persona che trenta minuti prima ti chiedeva se eri nervoso, si affaccia improvvisamente da dietro la porta e dice Era veramente bello ecco il tuo CD. Il suo dito come supporto temporaneo.

PANTHEON ELÉCTRONIQUE

A DIALOGUE BETWEEN AND A PHOTO OF RICHIE HAWTIN AND CARSTEN NICOLAI

This is not an interview, but a conversation that took place before a visit to the Pantheon in Rome. The participants are Carsten Nicolai, one of the most important and representative figures of musical and artistic reductionism of the last fifteen years, and Richie Hawtin, the most famous DJ and producer of the same last fifteen years. Therefore, we're talking about music and not archaeology. After lunch we had a coffee - we had a coffee, they had a cappuccino - and went to have a look at the Pantheon, where we took just one picture, which will nonetheless remain throughout the years, or at least in our memory.

Nero: So people are still into electronic music...

Richie Hawtin: Well, do you know those time-accelerated images of the world? The ones in which the night and the day pass quickly, with people going to sleep in one part of the world and others waking up in another part, etc.?

N: Yes, the ones that they use for the TV adverts for national telecoms.

R: It's something like that; the electronic scene is not just growing in popularity, there's a constant shift between the day and night.

N: You said that South America is "the place", didn't you?

R: Yes I did. But it is constantly changing.

Carsten Nicolai: I agree. Today you can't have a physical feedback on which specific areas are more interested in you. Everything is so well connected; there are no time-space laps and a very wide offer.

N: Do you think it is good for people? Or it is like when you have too much food on your plate and in the end you don't really taste anything much because of too much taste?

R: When you have this multitude of options it could be hard, but - going on with your food analogy - imagine a small city in Italy that was isolated twenty years ago, with its specific cuisine and specific dishes, that was something really special. But now that dishes spread everywhere, and people from that town perhaps have stores and perhaps they appreciate their food more than before because now they know and can have dishes from other parts of the world.

N: However, it is evident that the problem is not how to reach people.

R: Yes, the problem is how to let them have time to understand things or to be well connected to really understand the deepness of what you are trying to do.

C: It is quite interesting that we both started about ten years ago. Me with Raster_Noton and Richie with Minus. We decided to have direct control on our music, our design, even our shows.

R: To be sure that what the audience will receive is a sort of pure stream of information. You can't know who is receiving it, but you know exactly what they are receiving.

C: Yes.

R: Our little alternate reality.

N: Changing the subject, what do you expect from your audience? For example, we know that Carsten doesn't really like to play in front of drunk people or people on drugs...

R: I'm into this; I have to look back to where I came from. When I was going out clubbing in the early years of electronic music in Detroit, it was a very, very pure experience. I went to listen to people like Derrick May and Juan Atkins, and maybe there were some people smoking pot in the corner, but apart from that it was just a juice bar. No alcohol and everybody was completely clear, but completely fucked up just by the music. It was a very incredible experience. That was my beginning point. Then I went to new phases, you know, on both sides: on the dance floor, behind the speakers, in front of the speakers, next to the speak-

ers... along the way I saw many people coming into music in different ways. Drugs were definitely part of that.

C: I think that if you smoke a joint then you open up your mind, and feel everything in a more sensitive way, with the music producing some really specific emotional situation. But if you just remember those feelings, then you don't need to smoke anymore, just the music doing this, only remembering your mind and your body opened up like when you smoked. This is the best for me.

R: The only difference is that some people find music through drugs, and others find it in drugs. Two totally different things. It can give a new perspective, but it didn't become the reason why we were doing music. When I play in front of five-ten thousand people I know for sure that there are completely fucked up people, so for me it's important to get at least a bunch of them through this experience.

C: I love pure sensations, because it is funny how intellectually we have no idea why we are affected so strongly by music. It is really going straight to us; you can tell immediately if you like or don't like those sensations. It's great, fantastic. This is something I really trust.

R: That's my mission. It is great playing to a pure crowd, but I played for hundreds of people that could hardly walk and I had a fucking crazy time. I have to say also that sometimes people need something, like alcohol or whatever, to open up a little bit.

N: This is quite interesting: your relationship with the audience's reactions. What's your relationship with the idea of pop music, with its tricks, its immediate appeal?

C: Are you talking about the industrial structure of pop music?

N: Not exactly, we are talking about the aesthetic approach of pop music.

C: Oh yes, we have a very funny situation: Richie and I, in two different ways, really love pop music but we are apparently so far away from it.

N: That's why we are asking you this.

C: I totally believe that our music should be pop music. Because it should be popular.

R: For me it's a little bit like when you play to a crowd and you try to be connected in some way with them. Sometimes you know what you can do, so if you feel that you can give the crowd a hook...

C: About the context, if I came closer to pop situations like clubs, it is because I have always been in the ambient rooms, not on the main dance floor, but then the ambient rooms disappeared...

R: Yeah, ha ha...

C: At the same time techno music had a crisis, so techno opened up looking for new sounds. What I'm trying to say is that we changed because the clubs changed us. Anyway, the club itself is not a concept in which I'm particularly interested; it is more a location for me.

N: Ok, but people who used to go there maybe have some expectations... For example, people that used to go in a club on Saturday because Sunday is their day off and maybe they wanted to dance.

R: Yes, it's important to put yourself in relation with that, but more and more what we are trying to do in the last couple of years is to create something that defines itself more than just me-playing-in-a-club, creating a reason to go there.

N: And does it work?

R: Yes, definitely.

N: Ok, then let's go see the Pantheon and take some photos.

Nero: Quindi la gente sta ancora dietro alla musica elettronica...

Richie Hawtin: Allora, hai presente quelle immagini velocizzate del mondo? Quelle in cui notte e giorno passano velocemente, e dove la gente da una parte del mondo va a dormire e dall'altra si sveglia, etc.?

N: Sì, quelle che usano in televisione per le pubblicità delle telecomunicazioni.

R: Una cosa del genere, la scena musicale elettronica non sta semplicemente acquisendo popolarità, c'è un cambiamento costante, come il giorno e la notte.

N: Hai detto che di questi tempi il Sud America è il posto dove stare, giusto?

R: Sì, ma le cose cambiano di continuo.

Carsten Nicolai: Sono d'accordo, oggi non puoi avere un feedback diretto su quali aree specifiche sono più interessate a te. Tutto è così ben connesso, non ci sono più distanze spazio-temporali e c'è una grandissima offerta.

N: Pensate che sia un bene per la gente? O è come quando c'è troppo cibo in tavola e per i troppi sapori non ti gusti niente fino in fondo?

R: Quando hai questa moltitudine d'opzioni può essere complicato, ma - tornando alla tua analogia sul cibo - immagina un piccolo paesino in Italia che è rimasto isolato per vent'anni, con i suoi piatti tradizionali e la sua cucina, qualcosa di speciale, per la quale saremmo dovuti andare direttamente lì per trovarla. Adesso immagina che questi piatti sono ovunque, e forse la gente di quel paesino ha dei negozi ed apprezza di più il suo cibo perché ora anche loro possono provare la cucina di altre parti del mondo.

N: In ogni caso, è ovvio che il problema non è come arrivare alla gente.

R: Sì, il problema è come far sì che abbiano il tempo di capire le cose ed essere abbastanza in sintonia per capire, realmente, la profondità di quello che stai provando a fare.

C: È abbastanza interessante il fatto che entrambi abbiamo cominciato dieci anni fa. Io con la Raster_Noton e Richie con la Minus. Abbiamo deciso di aver un controllo diretto sulla nostra musica, sul nostro design, addirittura sui nostri show.

R: Per essere sicuri che quello che riceve la gente è un flusso d'informazioni puro. Non puoi sapere chi lo riceverà, ma puoi sapere cosa riceveranno.

C: Sì.

R: La nostra piccola realtà alternativa.

N: Cambiando soggetto, cosa vi aspettate dal vostro pubblico? Per esempio, sappiamo che Carsten non ama suonare davanti a gente ubriaca o sotto effetto di droga.

R: Certo, lo capisco, devo ricordarmi sempre da dove vengo. Quando andavo a ballare a Detroit, durante i primi anni della musica elettronica, si trattava di un'esperienza decisamente pura. Ho sentito suonare gente come Derrick May e Juan Atkins, e al massimo c'era qualcuno che si faceva una canna all'angolo della sala, ma a parte questo, c'erano

solo succhi di frutta. Niente alcol e tutti erano completamente sobri, ma completamente sballati dalla musica. Era un'esperienza incredibile. È stato il mio punto di partenza, poi ho passato varie fasi, sai, da tutte e due le parti, sulla pista, dietro le casse, vicino alle casse... e in questo percorso ho visto la gente avvicinarsi alla musica in molti modi diversi. La droga era sicuramente parte di tutto questo.

C: Penso che se ti fumi una canna, la tua mente si apre, e senti tutto in maniera molto più chiara; la musica produce, realmente, una forte situazione emotiva, ma se in seguito provi a ricordarti queste sensazioni, non hai più bisogno di fumare, basta solo la musica, e il ricordo della tua mente e del tuo corpo, così com'erano quando hai fumato. Penso che questo sia il miglior modo per trasmettere le emozioni attraverso la musica.

R: L'unica differenza è che alcune persone trovano la musica *attraverso* la droga, e altri la trovano *nella* droga. Due cose completamente diverse. Ti può dare nuove prospettive, ma non è mai stato il motivo per cui abbiamo fatto musica. Quando suono davanti a cinque-diecimila persone, so per certo che tra loro ci sono persone completamente fatte, quindi per me è importante portarne almeno un gruppo *attraverso* quest'esperienza.

C: Amo le sensazioni pure, perché è strano il modo in cui, intellettualmente, non abbiamo la minima idea del perché siamo affetti in questo modo dalla musica. Arriva direttamente a noi, sei subito in grado di dire se ti piace o no quella sensazione. È bellissimo, fantastico. Ci credo veramente in questo.

R: È la mia missione. È bellissimo suonare davanti ad un pubblico "pulito", ma mi piace anche suonare davanti a tipologie di pubblico diversi. Ho suonato per centinaia di persone che riuscivano a malapena a camminare, e mi sono divertito tantissimo. E devo dire che le persone a volte hanno bisogno di qualcosa, tipo l'alcol, per aprirsi un po'...

N: Il vostro rapporto con il pubblico è una cosa abbastanza interessante. Che relazione avete con l'idea di musica pop, con i suoi trucchi e il suo appeal immediato...?

C: State parlando della struttura industriale della musica pop?

N: No, non esattamente, stiamo parlando dell'estetica, dell'approccio della musica pop.

C: Oh sì, è una situazione divertente: a me e a Richie, in due modi diversi, piace la musica pop, ma apparentemente ne siamo molto distanti.

N: Ve lo stiamo chiedendo proprio per questo.

C: Penso che la nostra musica dovrebbe essere pop. Perché dovrebbe essere popolare.

R: Per me è un po' come quando suoni e cerchi di connetterti con il pubblico in qualche modo. A volte sai cosa puoi fare, quindi se hai la sensazione che puoi catturarli con un amo...

C: Per quanto riguarda il contesto, se mi sono avvicinato a situazioni pop come quelle dei club, è perché ho sempre suonato nelle sale ambient e mai nella sala, ma poi le salette ambient sono sparite...

R: Sì, eh eh...

C: Allo stesso tempo la musica techno ha avuto una crisi, si è quindi aperta ad altri suoni. Sto cercando di dire che siamo cambiati perché i club stessi ci hanno cambiato. Comunque il concetto di club non m'interessa particolarmente. Per me non è niente più che una location.

N: Ok, ma le persone che ci vanno hanno delle aspettative... Per esempio, la gente che va nei locali il sabato sera, perché la domenica è il loro giorno di riposo, magari vuole ballare.

R: Sì, è importante tenere in considerazione questo tipo di cose, ma quello che stiamo man mano cercando di fare è creare qualcosa che sia più della situazione "io che suono in un club", cercando di creare una ragione per andarci. Vogliamo creare un ambiente che ci permetta di mettere la gente nelle condizioni migliori per capire quello che stiamo per fare.

N: E funziona?

R: Sì, assolutamente.

N: Ok, ora andiamo a vedere il Pantheon e a fare delle foto.



TROFEO VIVO, TROFEO MORTO

words by Patrizio Di Massimo

As we did with Luca Trevisani, who wrote about Francesco Lo Savio, and with Luca Vitone about Emilio Prini, we asked Patrizio di Massimo, a young Italian artist who lives between London and Amsterdam, to write a text about an artist of a previous generation, specifically the beloved Pino Pascali. Patrizio already made a piece about him, *Pelo & Contropelo*, and Pascali's work will be the starting point for his upcoming show in Naples. As usual, we didn't ask him for a historical piece, but for the tale of his personal relationship with this artist. To Pino With Love, Patrizio.

Come già abbiamo fatto con Luca Trevisani che ha scritto a proposito di Francesco Lo Savio, e con Luca Vitone che ha scritto su Emilio Prini, abbiamo chiesto a Patrizio di Massimo, giovane artista italiano che vive tra Londra ed Amsterdam, di scrivere un testo su un artista di una generazione precedente, in particolare al compianto Pino Pascali. Patrizio gli ha già dedicato un'opera, *Pelo & Contropelo*, e il lavoro di Pascali sarà anche il punto di partenza per la sua prossima mostra personale a Napoli. Come sempre abbiamo chiesto che non fosse un articolo di carattere storico, ma il racconto del suo rapporto personale con questo artista. A Pino Con Amore, Patrizio.

The first time I came across Pino Pascali I was sixteen years old. It was during a Sunday outing at the National Gallery of Modern Art in Rome – one of the few places where his works are on display. I saw *Primo piano di labbra* [Red Lips] and *Dinosauro che riposa* [Sleeping Dinosaur]. From that moment on, to me Pascali was the power of image, impetus, his own absurd tragedy.

Many artists of my generation live in the edification of a recent past. This indicates an awareness that a radical discourse on the language of art is not necessarily the moments of history. It's like treating our "fathers" like trophies, reifying memory. Hung up on the wall, we observe them. I don't think this attitude is nostalgic because I believe that a work about an artist of the past necessarily implicates research into and the comprehension of the space which that artist occupies in the present. This spirit of the times seems to be quite evident, and in a recent article published in Frieze, Jan Verwoert writes: "*this is not supposed to sound too morbid – but the generation that opened up crucial possibilities for the present in the 1960s and '70s is about to reach a critical age. Some of its members are already dead. How are we going to express our indebtedness to them? More artists' estates will come into circulation, or are already doing so. Who is going to take care of them, and how?*"

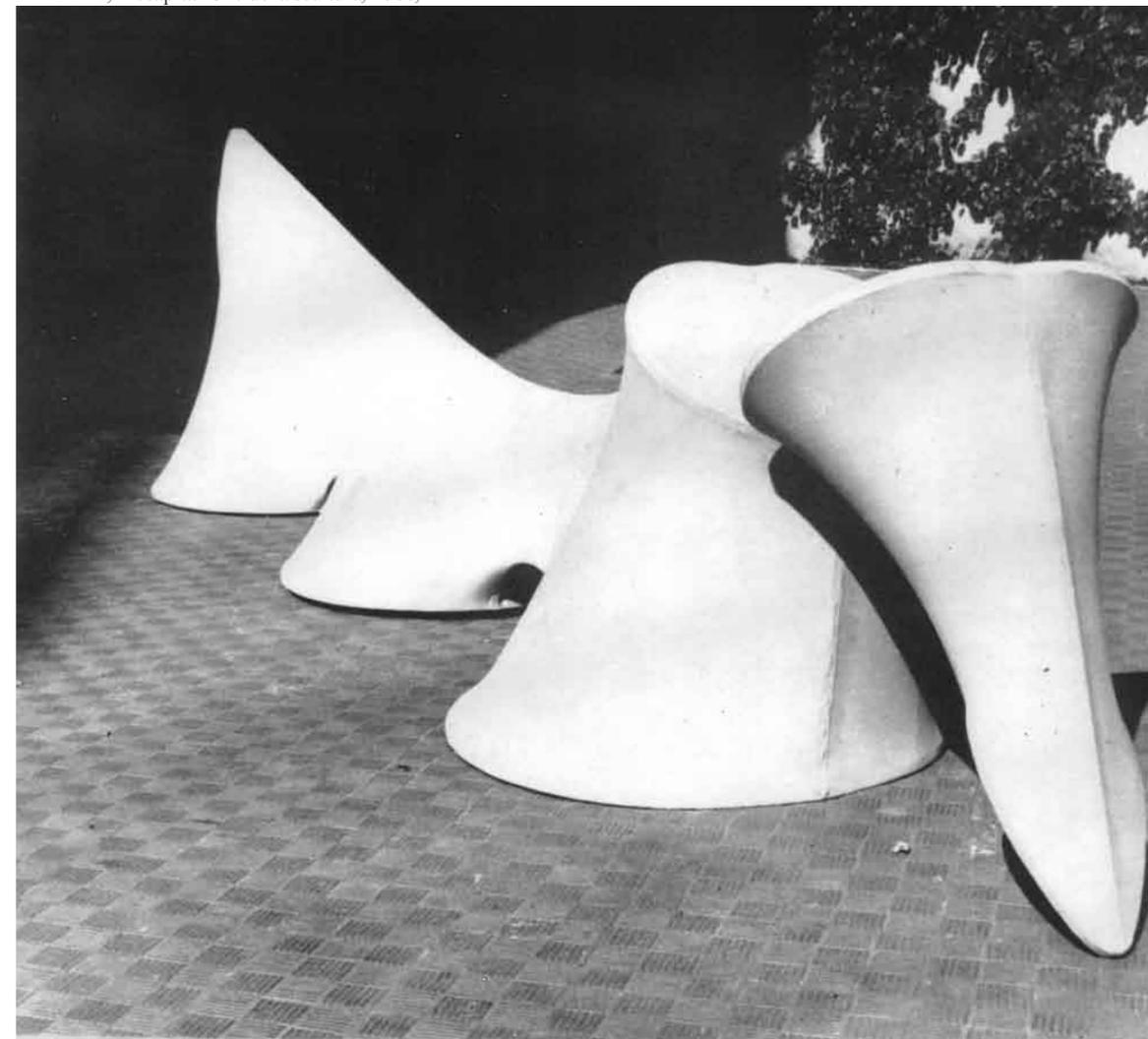
I would like to talk about Pascali beginning at the end: when, a few months before his death, the 34th edition of the Venice Biennale opened and many of the participating artists were protesting and closing the galleries where their works were on display to the public. It was 1968; the world was in upheaval because of the student revolts, begun as a protest to the Vietnam War first in the United States and then later arriving in Europe. Dissent had taken hold also in Italy and there had been violent conflicts between the police and architecture students of Valle Giulia (seat of the architecture department of the University of Rome) a few days before the opening of the Biennale. The Fine Arts Academy in Venice was occupied and discontent had instilled a duty to protest

La prima volta che incontrai Pino Pascali avevo sedici anni. Fu durante una visita domenicale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – uno dei pochi luoghi dove le sue opere sono esposte al pubblico. Vidi *Primo piano di labbra* e *Dinosauro che riposa*. Per me da quel momento Pascali è potenza d'immagine, è impeto, è la sua stessa assurda tragedia.

Molti artisti della mia generazione vivono nell'esaltazione di un passato recente. Questa dinamica indica la consapevolezza che un discorso radicale sul linguaggio dell'arte non è per tutti i momenti della storia. E' come trattare i nostri "padri" da trofei, reificare la memoria. Appesi al muro li osserviamo. Non penso ci sia nulla di nostalgico in questo atteggiamento perché credo che un lavoro su un artista passato implichi necessariamente la ricerca e la comprensione dello spazio che esso occupa nel presente. Questo spirito dei tempi sembra essere evidente e in un recente articolo pubblicato su Frieze, Jan Verwoert scrive: "*questo non dovrebbe sembrare morboso – ma la generazione che aprì nuove e cruciali possibilità per il presente durante gli anni '60 e '70 sta per raggiungere un'età critica. Alcuni dei loro protagonisti sono già morti. Come esprimeremo loro il nostro indebitamento?*"

Voglio partire dalla fine parlando di Pascali – cioè quando, pochi mesi prima della sua morte, si apriva la trentaquattresima Biennale di Venezia e molti degli artisti protestarono chiudendo le proprie sale espositive al pubblico. Era il 1968, il mondo era in subbuglio per via delle rivolte studentesche iniziate come protesta alla guerra in Vietnam, partite dall'America e arrivate via via in Europa. Anche in Italia il dissenso aveva preso piede e pochi giorni prima dell'inaugurazione della Biennale avvennero i violenti scontri tra celerini e studenti d'architettura di Valle Giulia. A Venezia, l'Accademia di Belle Arti era occupata e il malcontento entrò di petto, creando il dovere di protesta anche tra gli artisti invitati alla Biennale che, capeggiati da Emilio Vedova e Luigi Nono, sfilavano nella città. Contestavano il "con-testo". Fabio Sargentini, che ho conosciuto

Pino Pascali, Decapitazione della scultura, 1966, white canvas on wooden stretchers



among the artists of the Biennale. Led by Emilio Vedova and Luigi Nono, they demonstrated in the city. They were contesting the context. Fabio Sargentini, who I met while shooting my documentary *Pelo & Contropelo*, relates that Pascali responded to the request to close his exhibition room with these words: "If they don't let me show my works I'm going to smash their heads in!"

In the months prior to the opening of the Biennale, Pascali had worked on his new works intensely, day and night, and didn't want to have to censor them. For this reason he spoke in Saint Mark's Square, in front of hundreds of protesting students, in order to explain his "dissent from the dissent". His position was clear: these displayed objects had an intrinsic political value more potent than any closed door. Pascali had faith in his works and didn't want the "politically" to kill the "being political by nature" of his work. He declared an awareness that every "ends to" is nothing more than an easy publicity trap that periodically repeats itself, at the service of one philosophy or another, of one mind or another. But in the end he, too, closed his exhibition room – perhaps he didn't want to become one of those trophies hung on the wall, similar to his sculptures.

It seems to me, however, that Pascali's consideration of his works as agents of social transformation had always been present. Immediately after leaving the Fine Arts Academy in Rome, he began working as a set designer and publicist for "Lodolo Film" and for RAI, the Italian national public television. He created, among other things, the subscription campaign for RAI Radiotelefortuna with a series of new drawings entitled *Africa*. The images are of a clear colo-

durante le riprese del mio documentario *Pelo & Contropelo*, racconta che Pascali accolse la richiesta di chiusura della sua sala con queste parole: "Se non mi fanno esporre le mie opere io a questi gli spacco la testa!"

Nei mesi precedenti l'apertura della Biennale Pascali aveva lavorato ai suoi nuovi pezzi intensamente, giorno e notte, e non voleva censurarli. Per questo motivo prese addirittura parola in Piazza San Marco, di fronte a centinaia di studenti in rivolta, per spiegare la ragione del suo "dissenso al dissenso". Il punto di vista che esprimeva era chiaro: quegli oggetti esposti avevano una valenza politica intrinseca più potente di qualsiasi porta chiusa. Pascali aveva fiducia nei suoi lavori e non voleva che il "politicamente" uccidesse "l'essere politico in natura" della sua opera. Dichiarava la consapevolezza che ogni "fine di" non è che una facile trappola pubblicitaria che periodicamente si ripete, al servizio di una filosofia o di un'altra, di una testa o dell'altra. Alla fine la sua sala la chiuse anche lui – forse non voleva diventare uno di quei trofei appesi al muro simili alle sue sculture.

A mio parere però questo riflesso che Pascali aveva nel considerare le sue opere come agenti di una trasformazione sociale è stato sempre presente. Subito dopo aver finito l'Accademia di Belle Arti a Roma iniziò a lavorare come scenografo e pubblicitario per la "Lodolo Film" e per la RAI – per quest'ultima, tra le altre cose, creò la campagna di abbonamenti RAI Radiotelefortuna con una serie di nuovi disegni intitolata Africa. Sono immagini di chiara ispirazione coloniale. *Gorilla, Aborigeno, Rinoceronte, Leone, Stregoni, Balena, Coccodrillo, Mascheroni, Leopardo con preda, Pelle conciata, Squalo*. Pascali in questo modo mo-



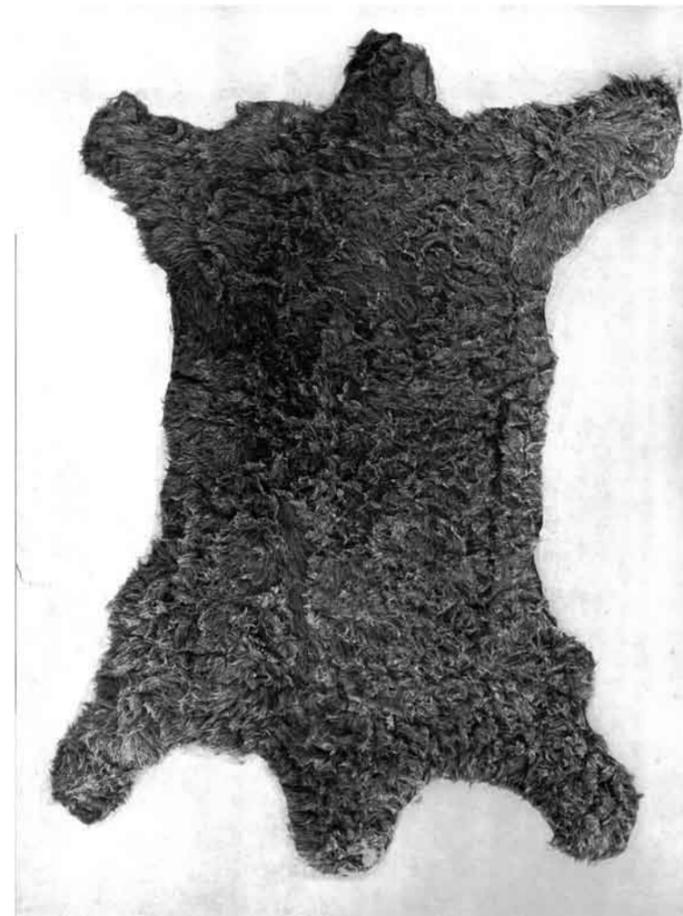
nial inspiration: *Gorilla, Aborigine, Rhinoceros, Lion, Witch-doctor, Whale, Crocodile, Masks, Leopard with Prey, Tamed Skin, Shark*. With these drawings, Pascali showed on TV images belonging to a forgotten Italian history: the African colonization, that place in the sun so longed for, its beasts and exoticisms. It was the black continent that entered into every Italian home, the journey to the other that bared all and penetrated to inside an unwittingly post-colonial society that was currently living its economic boom. Boom!

This becomes even more interesting and evident if we think about dates: Pino was born in 1935, the exact year in which Mussolini invaded Ethiopia and so provided a beginning to the preparations towards World War II. All Pascali is a little like this: the projection of his childhood onto his works. We can, in fact, read his weapon series in this way – the game of the artist growing up during the war – and so too for the “fake sculptures” and trophies – metaphors of a conquest to hold up, a past to bring back, a future to invent. The trophies are risks, misadventures, cruelties, and also the three-dimensional transposition of the drawings inspired by Africa. Alive, the animals that had inspired the Radiotelefortuna campaign became war relics and colonial reliquaries of a battle won with difficulty. In actuality, they transformed into semi-abstractions because their forms were now evocative. Rhinoceros or dragon? Giraffe or phoenix? Face or ass? Pascali becomes the metaphor of the hunter of archetypal and mysterious images. In this series he never fully abandons himself to the use of a simple material used in its purity; there is always something staid in the way in which these works take on the characteristics of an intrinsic reality. These objects, having been constructed with shaped canvases, make their construction process the load-bearing spirit of the work. They declare themselves sculptures but they are empty inside and unexpectedly light. One of them is the most tautologically successful: it's entitled *Decapitazione della scultura* [The decapitation of sculpture] and is the decapitation of the medium itself because it's constructed with materials antithetical to those of sculpture.

During the exhibition *Revort 1* in Palermo (1965), Pascali declared: “*An Italian artist can not be but an isolated phenomenon in revolt against a phantom situation of a mummified and anti-historical puppet civilization.*” There is, in this sentence, the artist

strava attraverso la TV generalista immagini appartenenti ad una storia d'Italia dimenticata: la colonizzazione africana, il posto al sole tanto agognato, le sue bestie e i suoi esotismi. Era il continente nero che entrava in tutte le case degli italiani, il viaggio nell'altro che denudava tutto e penetrava all'interno di una società inconsapevolmente post-coloniale che in quel momento viveva il suo boom economico. B o o m !

Questo diventa ancora più interessante ed evidente se pensiamo alle date: Pino nacque nel 1935, anno esatto in cui Mussolini invase l'Abissinia dando così un inizio alla preparazione verso la Seconda Guerra Mondiale. Tutto Pascali è un po' così: la proiezione della sua infanzia sulle opere. Possiamo infatti leggere in questo modo le armi finte, il gioco dell'artista che cresceva durante la seconda guerra mondiale e allo stesso modo le finte sculture e quindi i trofei – metafore di una conquista da esibire, passato da riportare, futuro da inventare. I trofei sono rischi, disavventure, spietatezze e allo stesso tempo la trasposizione tridimensionale dei disegni ispirati all'Africa. Da vivi gli animali che avevano ispirato la campagna Radiotelefortuna diventano cimeli di guerra e reliquie coloniali di una battaglia vinta a stenti. Da reali si trasformano in semi-estratti perché le loro forme sono ora evocative. Rinoceronte o drago? Giraffa o fenice? Faccia o culo? Pascali diventa la metafora del cacciatore di immagini archetipe e misteriose. In questa serie non si abbandona mai totalmente all'uso del materiale povero usato nella sua purezza, c'è sempre qualcosa di altamente scenografico in modo che queste opere prendano caratteristiche di irrealtà intrinseca. Questi oggetti, essendo costruiti con tela da pittore centinata, fanno del loro processo costruttivo l'anima portante del lavoro – si dichiarano scul-



left: Pino Pascali, *Pelle Conciata*, 1968, acrylic on synthetic blue
above: Pino Pascali and Alighiero Boetti (sic) - XXXIV Venice Biennale (1968),
Photo by Ugo Mulas, published in "Le Arti" n.7/8/9, 1974

ture ma sono vuote all'interno e inaspettatamente leggere. Una di esse è la più tautologicamente riuscita: s'intitola *Decapitazione della scultura* ed è una decapitazione del media stesso, perché appunto costruita con materiali antitetici a quelli scultorei.

Durante la mostra *Revort 1* a Palermo (1965), Pascali fa questa dichiarazione: “*Un artista italiano non può essere che un fenomeno isolato di rivolta ad una situazione fantasma di una civiltà fantoccia mummificata ed antistorica.*” In questa frase c'è l'artista che io amo. Non è solo la presenza di un oggetto da custodire né un'“estate” da gestire ma la pulsione umana e sociale che diventa gesto estetico. E' la fiducia, addirittura la fede, che l'arte possa contribuire a formare il cambiamento in seno alla società italiana contemporanea. Le opere sono la rivolta, l'artista è la piattaforma. Oggi è difficile pensare che un atteggiamento ed una fiducia simile possano ancora avere valore all'interno di una società imbalsamata come quella che viviamo. E non è detto che tutti gli artisti debbano nutrire il proprio lavoro con questa speranza. Di fatto però dobbiamo confrontarci con la testa di un padre come Pascali. Un trofeo di intenti, morto per alcuni – vivo per altri. Io non credo in manichee spiegazioni, tanto meno in battute che vorrebbero dare soluzione di opinione. Pino secondo me ci ha insegnato il valore dell'opera come creatura, unica forma estremamente politica di espressione. Creatura che non è né dissenso né assenso, né silenzio né vociare ma volontà di essere uno scandalo salutare in mezzo a un mesto contesto istituzionale.

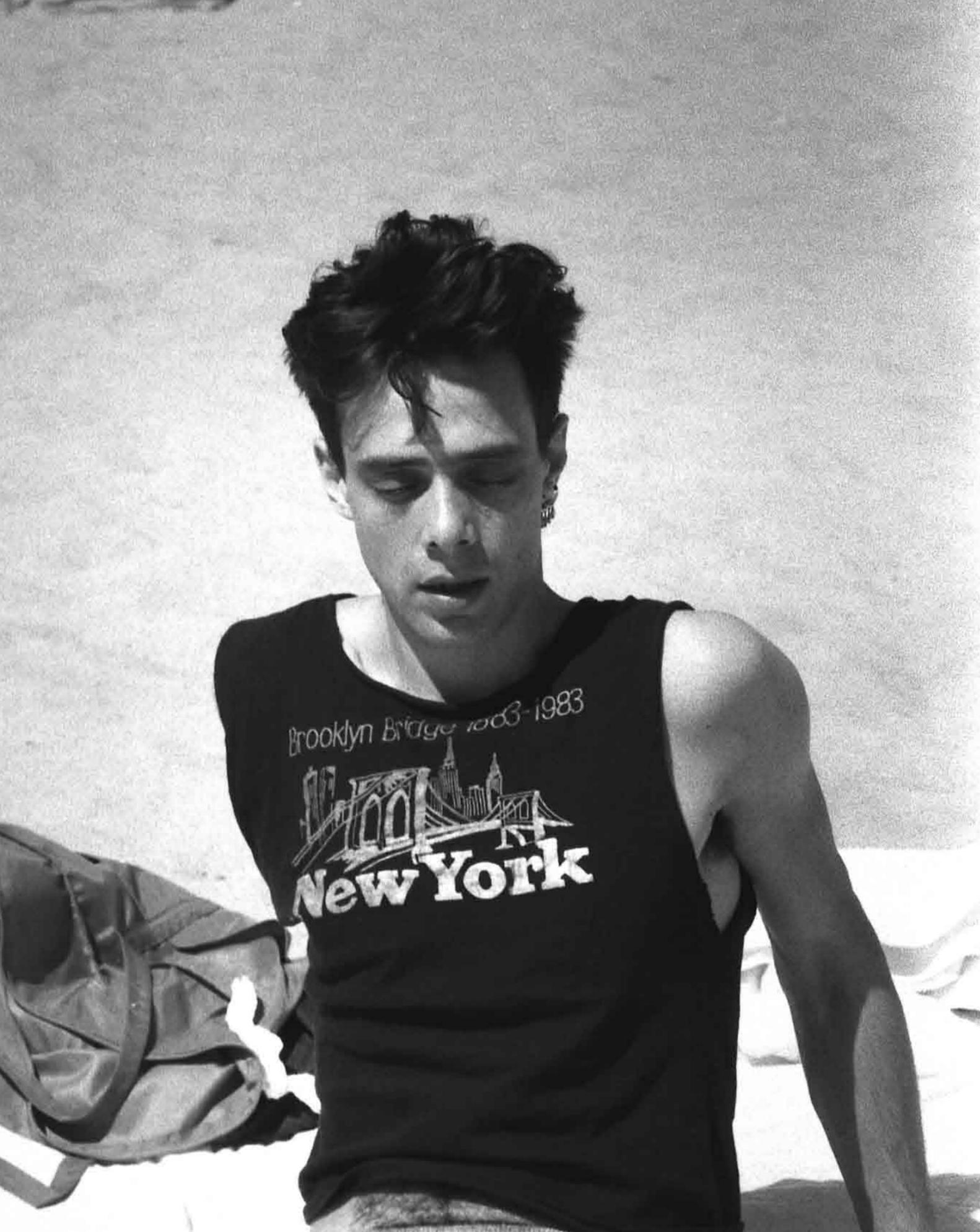
that I love. It's not only the presence of an object to take care of, nor an estate to run, but the human and social drive that becomes aesthetic gesture. It's the confidence, the faith even, that art can contribute to creating change in the bosom of contemporary Italian society. The works are in revolt, the artist is the platform. It's difficult today to think that such an attitude and faith can still have value within an embalmed society like the one we're living in. And it's not that all artists have to feed their own work with this hope. But we do, in fact, have to face up to the mind of a father like Pascali. A trophy of intentions, dead for some, alive for others. I don't believe in Manichean explanations, even less so in one-liners that would provide a solution of opinions. Pino taught us the value of the artwork as creature, the only extremely political form of expression. Creature that is neither dissent nor assent, neither silence nor chatter, but the will to be a healthy scandal in the middle of a sad institutional context.

When Pascali died in September 1968, it was felt strongly by everyone in the Italian art world. Alighiero Boetti said: “*In 1968 Pascali split his head open with a motorcycle; I split mine on small squares* (referring to his works of that period)”. Vittorio Rubiu, perhaps one of the most talented critics of contemporary art in those years, decided to concentrate only on modern art, so strong was his sorrow for the loss of his friend. It was he who told me that in the days preceding Pascali's death, when he was in hospital, many artists, critics and museum directors went to visit him. For the first time his mother and father understood that their son was somebody important. Tragedies, when they are so absurd, metabolise badly because they are neither good nor evil, neither everything nor nothing, just human thoughts that establish their own limits.

Quando Pascali morì nel settembre del '68 il colpo fu accusato fortemente da tutto il mondo dell'arte italiana. Alighiero Boetti disse: “*Nel '68 Pascali si spacò la testa in moto, io me la spaccai sui quadratini* (con riferimento alle sue opere di quegli anni)”. Vittorio Rubiu, forse uno dei più talentati tra i critici di arte contemporanea in quegli anni, decise di occuparsi solo di arte moderna – tanto forte fu il dolore per la perdita dell'amico. Proprio lui mi raccontava che nei giorni precedenti la morte, quando Pino era ricoverato in ospedale, molti artisti, critici e direttori di museo andarono a fargli visita e che per la prima volta il padre e la madre capirono che loro figlio era qualcuno d'importante. Le tragedie, quando sono così assurde, si metabolizzano male perché non sono né bene né male, né tutto né niente, ma umani pensieri che costatano i propri limiti.

WHITE DOGG
A PORTRAIT OF COLIN DE LAND





Colin de Land died of cancer at the age of 47, in March 2003. For a lot of people his name is one of many, for others it's a religion. Some men live and die honored by the public, and there are others who live and die to be commemorated and loved only by those who belong to the first of the two categories. Colin de Land is one of these. His figure is related ineluctably to New York. His activity as an art dealer or, more precisely, his atypical way of directing a gallery – as an artist (the role he covered to all intents and purposes in the project John Dogg, the fictitious artist behind which Colin himself and Richard Prince used to hide) – put an indelible mark on the New York artistic scene of the 90s. And as Richard Prince says, in memory of Colin: “...you don't go to American Fine Arts to see a show... you go to see Colin, in the back, that's where the show is. You walk in, he's on the phone, he's got a John Deere baseball hat on, and he's saying “yes” a lot ... and Peter Fend is in the corner making Xerox's and Jack Pierson is working on the mailing list and John Waters walks in as himself.”

Creative, pulsing, eccentric, but at the same time able to run his activity at a high level and throughout a considerable period of time, he brought to light artists like Mark Dion, Peter Fend, Jack Pierson, Cady Noland, Andrea Fraser, Art Club 2000, practically unknown at that time. He urged some of them to become famous, like John Waters, who started to exhibit with de Land. He lived on their same level, saw many generations of artists pass by, he changed locations, life partners, but continued to be himself until the end, without ever refusing to expose himself.

His story looks like a Ken Russell film. He came to art almost by chance selling a Warhol for a neighbor who needed money to get some drugs. In 1984 he opened his own space, called Vox Populi, transformed later in American Fine Arts, changing locations several times throughout the years until he settled in Wooster Street. American Fine Arts, like many can confirm, was a gallery, as well as a place where you could have a drink, talk, use as a studio or simply shelter. Christian Nagel remembers de Land's inimitable style: “...he was the only dealer in New York who didn't fix a honeyed grin on his face in order to promote his wares in the language of an advertising agency. Whoever had the luck back then to hear de Land lecture on his slide carousel containing the art of those he represented knew that here spoke someone who understood this material and was emphatically advocating a personal standpoint. This standpoint – not commercial success – was his driving force.”

He had the looks of an actor; he dressed up in a simple and classy way. He was constantly emaciated and pale. He was a free pinch hitter in the art system. John Waters talks about Colin's hidden side, subtly narcissist: “...Colin certainly had a “look.” For a man who spent almost nothing on clothes, he was a fashion leader who pretended to not know how influential he was in the style department. A cult gutter-couture icon, Colin knew how to use cast-off clothing as art-world armor, but would never be so vulgar as to admit that he spent the slightest effort in creating his image.”

He didn't work in the underground scene, he worked in the art market, had his own collectors, participated in art fairs, and worked with museums. He was a contrasting figure as Jack Pierson remembers him, among all artists he was one of his dearest friends: “...I could imagine him as a filmmaker, but his inability to suffer fools gladly made it easier to be the boss of an art gallery and make the world around him like a film. It reminds me of how he was super competitive on the tennis court, which I found so shocking! There's a certain point where you just want to keep the ball going, but he'd do whatever he needed to do to win that point—the whole time smoking on court. You know, you don't smoke on the tennis court! Of course, he was doing it to be picturesque. And so it tricks you into thinking he doesn't care. He was a study in contrasts.”

Colin de Land è morto di cancro a soli 47 anni, nel marzo del 2003. Per molti il suo nome è uno tra i tanti, ma per altri è quasi religione. Ci sono uomini che nascono e vivono tra gli onori del pubblico, e ce ne sono altri che nascono e vivono per essere ricordati ed amati solo da coloro che appartengono alla prima di queste due categorie. Colin de Land è uno di questi. La sua figura è legata in modo imprescindibile a New York. La sua attività di gallerista, o meglio il suo modo atipico di gestire una galleria – da artista (ruolo ricoperto a tutti gli effetti nel progetto John Dogg, artista fittizio dietro cui si nascondevano lo stesso Colin e Richard Prince) – sono un marchio indelebile nella scena artistica newyorkese degli anni '90. Come dice Richard Prince, in un ricordo di Colin: “... non vai da American Fine Arts per vedere una mostra... ci vai per vedere Colin, nel retro, che è il vero show. Entri e lo trovi al telefono, con un cappello da baseball di John Deere in testa, che dice “sì” di continuo... e Peter Fend in un angolo a fare fotocopie, Jack Pierson che lavora alla mailing list, e John Waters che entra nella stanza interpretando se stesso.”

Creativo, pulsante, eccentrico, ma in grado di mandare avanti la sua attività ad alti livelli e per un periodo considerevole, ha portato alla ribalta artisti come Mark Dion, Peter Fend, Jack Pierson, Cady Noland, Andrea Fraser, Art Club 2000, allora praticamente sconosciuti. Alcuni li ha spinti a diventare famosi, come appunto John Waters, che ha cominciato a esporre proprio con de Land. Ha vissuto sul loro stesso piano, ha visto passare generazioni di artisti, ha cambiato spazi, compagnie, ma è rimasto fino alla fine se stesso, non rifiutando mai di esporsi.

La storia sembra quella di un film di Ken Russell. Cominciò ad avere a che fare con l'arte quasi per caso, vendendo un Warhol per conto di un vicino di casa che aveva bisogno di soldi per la droga. Nel 1984 aprì il suo primo spazio, chiamato Vox Populi, poi trasformatosi in American Fine Arts, che nel corso degli anni ha cambiato diverse location fino a stabilirsi a Wooster Street. American Fine Arts, come molti ricordano, era allo stesso tempo una galleria, un posto dove andare a bere, parlare, uno studio o semplicemente un rifugio. Christian Nagel ricorda il suo stile inimitabile: “...era l'unico gallerista di New York che non aveva stampato sul viso quel sorriso smielato che serve a promuovere la propria merce col linguaggio di un'agenzia pubblicitaria. Chiunque abbia avuto la fortuna di ascoltare le spiegazioni di de Land sul suo carosello di diapositive, che conteneva l'arte di coloro che lui rappresentava, sa che a parlare era qualcuno che aveva capito quel materiale e che voleva chiaramente sostenere un proprio punto di vista. E proprio questo punto di vista era la sua forza, non il successo commerciale.”

Aveva un fisico da attore, si vestiva in modo semplice e con classe. Era perennemente emaciato e pallido. Era un battitore libero all'interno del sistema dell'arte. John Waters racconta il suo lato nascosto, sottilmente narcisista: “...Colin aveva sicuramente un “look”. Per un uomo che spendeva quasi niente in vestiti, era un fashion leader che faceva finta di non sapere quanto fosse influente nel settore dello stile. Icona di culto della couture di strada, Colin conosceva il modo in cui usare il vestiario degli emarginati come armatura per affrontare il mondo dell'arte, ma non sarebbe mai stato così volgare da ammettere di aver fatto il minimo sforzo per creare la sua immagine.”

Non lavorava nell'underground, ma nel mercato, aveva i suoi collezionisti, partecipava alle fiere, lavorava con i musei. Era una figura contrastante, così come la ricorda Jack Pierson, che tra gli artisti fu uno dei suoi più cari amici: “...Avrei potuto immaginarlo come un cineasta: ma la sua insofferenza gli ha reso più facile diventare il direttore di una galleria d'arte, e trasformare il mondo intorno a lui in un film; ricordo che era ipercompetitivo a tennis, cosa che io trovavo scioccante. Insomma, a un certo punto del gioco uno vuole solo tenere la palla in campo, ma lui faceva di tutto per vincere il punto – e il tutto mentre fumava ininterrottamente, sul campo. Ovviamente, lo faceva per sembrare pittoresco. Così che pensassi che non gli importava nulla. Era un insieme di contrasti.”



American Fine
Arts
New York

22
RING
BELL



MICHEL AUDER

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

PETER COFFIN

CHRISTIAN FLAMM

NICOLA GOBBETTO

PIERO GOLIA

DELIA GONZALEZ

and

GAVIN RUSSOM

KILUANJI KIA HENDA

FABIAN MARTI

BIRGIT MEGERLE

SEB PATANE

GIULIA PISCITELLI

ERIC WESLEY

MANFRED PERNICE

january-february 2010

LORENZO SCOTTO di LUZIO

march-april 2010

fonti

galleria fonti
via chiaia n229
napoli italia
zip 80132
tel/fax 0039 081411409
www.galleriafonti.it
info@galleriafonti.it

WHEN FRANCO MET CESARE

There are people who you tend to automatically connect together in such a way that seems almost banal. Cesare Pietroiusti and Franco Vaccari, for example. First of all, because both artists are from Italy, though from completely different generations. Secondly, because of their approach: for almost twenty years Pietroiusti's artistic research has been tied to an almost annihilation of the 'finished' work of art and to the problematics and inherent paradoxes in social relations or daily actions; Vaccari was one of the first artists to use photography with a non-photographic intent, and to include the element of "real time" in the work of art. He also made some of the most beautiful artist books of the 70s. Cesare and Franco also share scientific backgrounds, together with a profound mutual admiration. We think that the significance of their work is still underrated, especially outside of Italy. Ignoring the cold weather, we accompanied Cesare to Modena, in northern Italy, so that Cesare could have a chat with Franco, in a sort of pilgrimage between Franco's house and the various caffès closed for the Christmas holidays.

Ci sono persone che colleghi automaticamente, in modo così automatico che quasi ti sembra banale. Per esempio Cesare Pietroiusti e Franco Vaccari. Intanto perché tutti e due sono artisti italiani, seppur di generazioni completamente diverse. Poi per l'attitudine: Pietroiusti prosegue da circa vent'anni la sua ricerca artistica legata al quasi totale annientamento dell'opera d'arte 'finita' e alle problematiche e ai paradossi insiti nelle relazioni sociali o nelle azioni quotidiane. Vaccari è stato uno dei primi ad usare la fotografia con fini non-fotografici e ad includere in modo coerente l'elemento del 'tempo reale' nell'opera d'arte. Ha prodotto anche alcuni tra i più bei libri d'artista degli anni '70. Il peso del loro lavoro è secondo noi ancora sottovalutato, soprattutto al di fuori del paese d'origine. A Cesare e Franco li accomuna anche la formazione scientifica e la profonda stima reciproca. Sfidando il freddo, siamo andati con Cesare a Modena, nel nord Italia, per farli chiacchierare, in una specie di pellegrinaggio tra la casa di Franco e i diversi bar chiusi per le vacanze di natale.

Cesare Pietroiusti: We met in the mid-1990s. At the time I knew only what you had done at the 1972 Venice Biennale, having seen it in books and catalogues, and also *Bar Code*, which you presented at the 1993 Biennale.

Franco Vaccari: The 1972 Biennale, curated by Renato Barilli and Francesco Arcangeli, was a significant exhibition for me. The theme was *Opera o Comportamento*; Barilli curated the part dedicated to behaviour.

CP: Which was the section you were in. Did Barilli already know which work you would show when he invited you?

FV: No, although he had seen an exhibition of mine the previous year, a seemingly simple thing, but in which everything was already inside.

CP: What was it?

FV: I had to do a show at the Galleria 2000 in Bologna. I made the trip from Modena to Bologna by train, followed by two photographers who documented my journey with a Polaroid camera. After I arrived at the gal-

lery, I placed these photographs in the exhibition space while the photographers continued to take photos during the installation and the opening. Thus, the Polaroids increased minute by minute on the gallery walls. I limited myself to putting the return train ticket under Plexiglas, well displayed. Then, at the end of the show, I took back the ticket and returned home.

CP: This seems a perfect work with which to understand your concept of "exposition in real time"; a concept that, from the very beginning, has included an important performative aspect.

FV: In order to make something visible in a suitable way, in order to avoid its misinterpretation or assimilation into pre-existing concepts, you have to find the right word to call it. To do this I used the formula "exposition in real time", which meant exactly that: to document while the work is taking place. And the work becomes the process of documenting itself.

CP: Everything effectively occurred (the work was made) in the same place and at the same moment of the

Cesare Pietroiusti: Ci siamo conosciuti a metà anni '90 e, all'epoca, del tuo lavoro conoscevo solo quello che avevi fatto alla Biennale del 1972, per averlo visto su libri e cataloghi, nonché *Bar Code*, che avevi presentato alla Biennale del '93.

Franco Vaccari: Quella del 1972 fu una mostra fondamentale per me. Era la Biennale curata da Barilli e Arcangeli. Il tema era "Opera o comportamento". Barilli curò la parte dedicata al comportamento.

CP: Che era la sezione in cui eri tu. Barilli sapeva già quale opera avresti esposto, quando ti invitò?

FV: No, però aveva visto una mia mostra l'anno precedente, una cosa apparentemente semplice, ma dove in pratica c'era già dentro tutto.

CP: Che cos'era?

FV: Dovevo fare una mostra alla Galleria 2000, a Bologna. Feci il viaggio in treno da Modena a Bologna, seguito da due fotografi che, con la Polaroid, documentavano il mio viaggio. Arrivato in galleria esposi le

foto mentre i fotografi continuavano a scattare, durante l'allestimento, e anche durante l'inaugurazione. Così le polaroid aumentavano di minuto in minuto sulla parete. Io mi limitai a mettere il biglietto d'andata e ritorno del treno dentro una teca, ben esposto. Poi, finita la mostra, ripresi il biglietto dalla teca e tornai a casa.

CP: Ecco, questo lavoro mi sembra perfetto per comprendere il tuo concetto di "esposizione in tempo reale", un concetto che, sin dall'inizio, comprende un importante aspetto performativo.

FV: Per rendere visibile una cosa in modo adeguato, per evitare che venga interpretata in modo equivoco o assimilata a concetti preesistenti, devi avere la parola giusta che la nomini. Per questo, già da allora, mi sono servito della formula "esposizione in tempo reale", che significava proprio questo: documentare man mano che l'opera è in atto. E l'opera diventa il processo di documentazione di se stessa.

CP: In effetti tutto avveniva (l'opera si faceva) nel luogo e nel momento stesso della mostra, non prima.

exhibition, not before.

FV: Yes, it was like that in an exhibition I did in that same period in Florence. I had been invited to a group show and I went to Florence not knowing what I would do. When I arrived I found that the exhibition was already installed so I decided to "parasite it". I had myself photographed next to the work of another artist and I put that first Polaroid next to the work. Then I photographed from the exact same position anyone who went to look at the Polaroid or the work in question, and I put up the new photo next to the first photo. In every image there was the history of the preceding one. I used a system that told of itself. It was a really simple thing.

CP: Once I sent to the curators who had invited me to an exhibition (*Democracy! socially engaged art*, Royal College of Art, London 2000) a list of instructions to create works. I told them that they could choose which and how many they wanted to make and how best to present them. When I arrived the day of the opening, the exhibition was already done, everything was ready. The fun thing is that they had chosen works that I had never realized before then. It was a situation in which both the type of work and the way of displaying it had been decided by others and I often say – partly joking but I also believe it a little – that it was my best show, one in which I did almost nothing.

FV: When I came to know about your work, I thought that there was a level of extra freedom compared to mine. Personally, I always concerned myself with doing something very simply, directly, and in a certain sense immediately perceptible. I follow an internal dynamic, while your works seem to be based on a level of further rarefaction.

CP: Let's say that there was a crucial passage in my work, which more or less coincides with an exhibition I did in Rome in 1991. Before then I was primarily doing photographic works, such as displaying on the walls of the galleries photographs of what was on the other side of those walls: private houses, storages spaces, stores, dentist offices... I called them *Finestre* and they were like holes in the wall that allowed for seeing (thanks to the photographic medium) the other side. Then in 1991 I took it a step further:

I brought the public to visit the apartments situated in the same building as the gallery that was hosting the show. The point in question was obviously the same: a critique of space/time conventions and the role of the contemporary art gallery, but for the first time I inserted a new element concerning the "here and now" of the exhibition (a little like your "expositions in real time"). The visitors no longer looked at the photographs, but were invited to directly visit a place. In that situation there was a woman who stayed at home during these visits and continued doing her domestic chores without paying any attention to us who were visiting her apartment. This last element (completely unforeseen moreover) was decisive for me because it made me understand how the fact of experimenting a "situation" was more interesting and engaging than looking at a photographic image. Perhaps the rarefaction that you talk about lies in this passage beyond the medium, beyond the photograph?

FV: In fact I always privileged photography, but it was never the centre of my work. For example, when I was invited to the Graz Biennial in 1973 the theme was video but I was against video-art. Mostly because if someone records half an hour of video then someone has to spend half an hour in order to watch it. Videos are, in most cases, "time wasting" instruments. At that time there were the "residues" of minimalism, and so it happened that various video-artists filled those half hours with things that were truly very boring. One artist, to give an example, had made a video in which he put a pat of butter on his head while under a light bulb, waiting for it to melt and run down his face. It felt like it would never end... Getting back to us, in Graz I decided to do something that would today be called video-installation. Two rooms were in audiovisual communication and on the entrance door of each was written "secret communication". You closed yourself into one of the two rooms and were in communication with another person enclosed in the other room; the public outside couldn't see or hear anything. It was a sort of proto chat-line. Even love affairs developed inside there. The title was *Comunicazione segreta*, the subtitle *Spazio privato/spazio pubblico*. I wanted to create events that produced a new awareness in simultaneity with the occurrence of the event.

CP: For this reason I think that the

FV: Sì, fu così anche nella mostra che feci, sempre in quel periodo, a Firenze. Ero stato invitato ad una collettiva e sono andato lì senza sapere cosa avrei fatto. Quando sono arrivato ho trovato la mostra già allestita, allora ho deciso di "parassitarla". Mi facevo fotografare accanto all'opera di un altro artista e mettevo lì la mia prima polaroid. Poi fotografavo, esattamente dalla stessa posizione, chi andava a vedere la polaroid o l'opera in questione, e attaccavo la nuova foto accanto alla prima foto. In ogni immagine c'era la storia della precedente. Utilizzavo un sistema che raccontava se stesso. Era una cosa semplicissima.

CP: Io una volta mandai, a dei curatori che mi avevano invitato ad una mostra (*Democracy! Socially Engaged Art*, Royal College of Art, Londra 2000), una lista di istruzioni per creare delle opere. Dissi loro che avrebbero potuto scegliere quali e quante farne, e che avrebbero potuto scegliere come meglio presentarle. Insomma, quando sono arrivato, il giorno dell'inaugurazione, la mostra era già fatta, pronta. Avevano fatto tutto loro, avevano scelto quali opere realizzare, e come esporle. La cosa divertente è che avevo scelto anche cose che io non avevo mai realizzato prima di allora. Era una situazione in cui sia il tipo di lavoro che il modo di esporlo era stato deciso da altri, e io dico spesso – un po' ci scherzo, ma un po' ci credo davvero – che si tratta della mia mostra migliore, quella per cui io non ho fatto quasi nulla.

FV: Quando sono venuto a conoscenza del tuo lavoro, ho pensato che ci fosse un grado di libertà ulteriore rispetto al mio. Personalmente mi sono sempre preoccupato di fare una cosa molto semplice, netta, e in un certo senso immediatamente percepibile. Seguivo però una dinamica interna, mentre i tuoi lavori mi sembra si basino su un livello di rarefazione ulteriore.

CP: Diciamo che io ho avuto un passaggio cruciale nel mio lavoro, che più o meno coincide con una mostra che feci nel 1991 a Roma. Prima di allora facevo principalmente lavori fotografici, tipo esporre sui muri delle gallerie le foto di quello che c'era dall'altra parte di quegli stessi muri: case private, magazzini, negozi, studi dentistici... Io le chiamavo *Finestre* ed erano come buchi nel muro che consentivano di vedere (grazie al mezzo

fotografico) dall'altra parte. Poi, nel 1991, feci un passo ulteriore: portai il pubblico a visitare gli appartamenti situati nello stesso edificio della galleria che ospitava la mostra. Ovviamente la questione era la stessa: una critica alle convenzioni dello spazio-tempo e del ruolo della galleria d'arte contemporanea, ma per la prima volta si inserì un elemento nuovo che riguardava il "qui e ora" della mostra (un po' come nelle tue "esposizioni in tempo reale"). I visitatori non guardavano più delle fotografie, ma erano invitati a visitare direttamente un luogo. In quel caso ci fu una donna che durante queste visite rimase a casa sua, continuando a fare le sue faccende domestiche, senza fare caso a noi che visitavamo il suo appartamento. Quest'ultimo elemento (peraltro del tutto imprevisto) per me fu decisivo perché mi fece comprendere come il fatto di esperire una "situazione" fosse più interessante e coinvolgente che guardare un'immagine fotografica. Forse che la rarefazione di cui tu parli sta in questo passaggio oltre il mezzo, oltre la fotografia?

FV: In effetti ho sempre privilegiato la fotografia, ma non è mai stata il centro del mio lavoro. Per esempio quando fui invitato alla Biennale di Graz del 1973, il tema era il video ma io ero contrario alla video-arte. Prima di tutto perché se uno registra mezz'ora di video poi ci deve essere qualcuno che impiega un'altra mezz'ora per vederlo, e così via. I video sono, nella maggior parte dei casi, strumenti "mangiatiempo". In quel periodo c'erano i "cascami" del minimalismo, e così succedeva che i vari video-artisti riempivano quelle mezz'ore con cose veramente noiosissime. Un'artista, per fare un esempio, aveva fatto un video in cui stava sotto una lampadina e si metteva in testa un panetto di burro, aspettando che questo si sciogliesse e gli colasse sul viso. Sembrava non finire più... Tornando a noi, a Graz decisi di fare una cosa che oggi si chiamerebbe video-installazione. Erano due ambienti in comunicazione audiovisiva tra loro. Sulla porta d'ingresso di entrambi c'era scritto "comunicazione segreta". Entravi in una delle due stanze, ti chiudevi dentro, e stavi in comunicazione con un'altra persona chiusa nell'altra stanza e il pubblico, fuori, non vedeva né sentiva nulla. Una specie di proto chat-line. Sono nati anche degli amori lì dentro. Il titolo era *Comunicazione segreta*, il sottotitolo

Cesare Pietrousti, Difetti normali, 2001, photographic prints on aluminium, courtesy the artist



passage which I was just talking about is fundamental, in my experience. As I said, in the 1980s I had a position, slightly ideological, on the critique of the exhibition space, of the fact that galleries were all the same, and that behind this neutrality were hidden mechanisms of the market. But when I did that show in Rome something happened. The reason why I decided to bring the people to visit the apartments directly was probably a very banal one: there wasn't enough money to produce the photographic work. Thus, by chance, I discovered that beyond the dimension of "seeing" was also the dimension of emotion, relation, embarrassment, tension, which derived from entering the private space of other people. From that point on a world opened up. I understood that it was interesting to create certain conditions...

FV: Yes, the aesthetic operation consists in the discovery, in the entering into real dimensions creating a mechanism thanks to which you come to know a dimension of reality that you wouldn't have known otherwise ...

CP: ... living it directly, not through documents.

FV: The aesthetic operation is the production of reality. It's different, for example, than classical performance based on the execution of a pre-existing scenario. In the past, the more you executed the performance in a mechanical and exact way, the more the performance acquired value. Take Oldenburg: he was struck by the waiters serving tables and who moved between the tables balancing plates in their hands, so he transferred this suggestion into a 'scenario'. I was not interested in such a rigorous adherence to the part, I was interested in producing the event, a reality that

had unexpected facets.

CP: How did this concept of space/time and space/reality develop in you?

FV: Almost everything I did was a sort of self-defence from something that I didn't like. You told me that the idea of a space constantly available to artists, indifferent and independent from everything else, bothered you. You probably felt a sense of discomfort, of irritation regarding this. I was polemical with the division of space into private space and public space, with the public occupation of spaces, with so-called "public art", which I always found rhetorical. So I tried to create conditions in which public spaces could become private spaces, without feeling guilty about it. For example, in the 1975 Biennial in Graz, the theme was identity. I made a space in a gallery that was completely coloured with that colour known as 'dream blue'. There was a door with a peephole through which one could see inside. Outside I placed a piece of paper with the writing: "When the gallery is closed, I will sleep in this space and the next day I will display the dreams I had during the night". The idea was that my space became fit for use when the public practicability of the gallery ended. I worked during the night instead of working when awake. I thought it was the greatest, working while sleeping. The day of the opening the director of the gallery said: "I'd like to introduce you to the Head of State". With the very little German that I know, I explained the work to him, then I put my hands in my pockets, pulled out the key to the door and said: "Excuse me but I have to go into my room." I entered, locked myself in, and from inside I photographed the Head of State who was looking at me from the peephole.

Spazio privato/spazio pubblico. Volevo creare eventi che producessero una presa di coscienza in contemporanea all'accadere degli eventi.

CP: Per questo credo sia fondamentale, nella mia esperienza, quel passaggio di cui parlavo poco fa. Come ho detto, negli anni '80 avevo questa posizione un po' ideologica sulla critica dello spazio espositivo, del fatto che le gallerie fossero tutte uguali tra loro, e che dietro questa neutralità si nascondessero i meccanismi del mercato. Ma quando feci quella mostra a Roma, successe qualcosa. Il motivo per cui decisi di portare direttamente le persone a visitare gli appartamenti probabilmente era un motivo molto banale: non c'erano i soldi per produrre il lavoro fotografico. Così, per caso, scoprii che, oltre alla dimensione del "vedere" c'era anche la dimensione dell'emozione, della relazione, dell'imbarazzo, della tensione, che derivavano dall'entrare nello spazio privato di altre persone. Da quel punto in poi si è aperto un mondo. Ho capito che era interessante creare delle condizioni...

FV: Sì, l'operazione estetica consiste nello scoprire, nell'entrare dentro dimensioni reali innescando un meccanismo grazie al quale sei portato a conoscere una dimensione della realtà che altrimenti non avresti conosciuto...

CP: ...vivendola direttamente, non attraverso documenti.

FV: L'operazione estetica è la produzione di realtà. Che è una cosa diversa, per esempio, dalla performance classica, che è basata sull'esecuzione di un canovaccio preesistente. Ai tempi, tanto più lo eseguivi in modo meccanico ed esatto, tanto più la performance acquistava valore. Prendi Oldenburg: rimase colpito dai camerieri che servono a tavola e che viaggiano tra i tavoli con i piatti in equilibrio sulle mani, così ha trasferito questa suggestione in un 'canovaccio'. A me invece non interessava questa aderenza così rigorosa alla parte, mi interessava produrre un evento, una realtà che avesse delle sfaccettature inaspettate.

CP: Questo concetto di spazio/tempo e spazio/realtà come nasce in te?

FV: Quasi tutto quello che facevo era una specie di autodifesa da qualcosa

che non mi andava a genio. Tu per esempio hai raccontato che ti dava fastidio l'idea di uno spazio costantemente a disposizione degli artisti, incurante e indipendente dal resto. E rispetto a questo probabilmente provavi un senso di malessere, di fastidio. Io ero in polemica con la divisione dello spazio in spazio privato e spazio pubblico, con l'occupazione pubblica degli spazi, con la cosiddetta "arte pubblica", che ho sempre trovata retorica. Così provai a creare delle condizioni in cui gli spazi pubblici potessero diventare spazi privati, senza per questo sentirmi in colpa. Ad esempio, nella Biennale del 1975, sempre a Graz, il tema era l'identità. In una galleria mi ero fatto costruire uno spazio, tutto colorato con quel colore che si chiama 'blu dei sogni'. C'era una porta con uno spioncino, attraverso il quale si poteva guardare dentro. Fuori avevo messo un foglietto con scritto: "Quando la galleria sarà chiusa, dormirò in questo ambiente e il giorno successivo esporrò il racconto dei sogni fatti durante la notte". L'idea era che il mio spazio diventasse agibile quando finiva l'agibilità "pubblica" della galleria. Lavoravo di notte invece di lavorare da sveglia. Mi sembrava il massimo, lavorare dormendo. Il giorno dell'inaugurazione il direttore della galleria mi disse: "Venga che le presento il Capo dello Stato". Io, nello scarsissimo tedesco che conosco, gli spiegai il lavoro, poi mi misi le mani in tasca, tirai fuori la chiave della porta e gli dissi: "Scusi ma devo entrare nella mia stanza." Sono entrato, mi sono chiuso dentro, e dall'interno ho fotografato il capo dello stato che mi guardava dallo spioncino. Avevo messo una brandina, un televisore, delle provviste...

CP: Quindi sei rimasto lì diverse notti, non solo una.

FV: Sì, e al mattino esponevo la descrizione dei sogni fatti durante la notte precedente. A Bologna, per la "Settimana della performance" alla Galleria d'Arte Moderna, nel 1977, organizzata sempre da Renato Barilli, scelsi la stanza dove di notte andavano a riposare i guardiani notturni. L'idea originaria era di far esporre ai guardiani i propri sogni, suggerendo la mostra con una frase che diceva "I vigili di notte non sono più vigili". Ma il capo dei guardiani non accettò, allora decisi di andarci a dormire io. La prima notte però non me la sentii. Quando incontrai Barilli, mi disse:

I had placed a little fold away bed, a television, provisions...

CP: So you stayed there several nights, not just one.

FV: Yes, and in the morning I displayed the description of the dreams I'd had during the night. In Bologna in 1977, for the *Week of Performance* at the Modern Art Museum, organized once again by Renato Barilli, I chose the room where the night guards went to rest. My original idea was to display to the guards their own dreams, sealing the exhibition with a phrase that said "The night watchmen are no longer watchful". But the head guard didn't accept the idea so I decided to sleep there myself. The first night, however, I didn't feel like it. When I met Barilli he said to me: "What? You said you were going to sleep in your performance space but you didn't?" I replied: "Listen Renato, do you think that I have to do school exercises? I didn't feel like it, that's all." A little later that day, I met Marina Abramovic who, together with Ulay and some others, had come to Bologna with a blue camper van. It was really hot in the van at night so I told her that I had a cooler space where they could spend the night. I showed her the room and she liked it a lot. But I said that they would have to pay rent; that is, that they would have to display their dreams. They accepted. The next night a French artist slept there, Jacques Charlier. As you can see, in this case again there was no photography.

CP: This work with the exhibition space used for sleeping makes me think about a work I did in 1996 at the Louisiana Museum in Copenhagen. It's a very large museum with a lot of amenities for the public (a cafeteria, computer room, auditorium, etc.), visited a lot by families, with everything focused on the idea of the "liveable museum". So I took that idea literally and decided to live there for a week, although not in a room for the amenities but in an exhibition space. I was closed up inside the room where there were paintings by Picasso (that had obviously been removed) and I stayed there for the week before the opening. I wanted to follow to the letter this concept of the liveability of the museum. And, I think, this point of taking things literally is one of the firm points of my work. To look at what's behind the walls, to go inside the house of the neighbour, to live in a museum defined as "liveable": there is always a very simple exercise.



FV: I think that there's a sort of common thread in this that distinguishes artists in Rome. For example, one who made let's say literal works was Gino De Dominicis. Think of *Mozzarella in carrozza...* or also Emilio Prini. I have to tell you about an episode with Prini. I was in Turin in 1973 for the first Italian exhibition about the rapport between painting and photography, *Combattimento per un'immagine*, at the Gallery of Modern Art. One evening I was with Prini on our way to Mario Merz's house. I told him that I had recorded the passage of cosmic rays with an audio instrument, a Geiger Counter. Cosmic rays are real, but nothing in our sensorial apparatus is capable of revealing them. I explained that these cosmic rays pass through us constantly but notwithstanding this, we don't realize it, nor do we see the rays. And do you know what Prini replied? "I see them".

CP: I'm curious to know if there's an influence of philosophy behind your ideas and attention to the *hic et nunc*, of the existentialist phenomenology in particular - Husserl, Merleau-Ponty, etc.

FV: It was very important for me to read, in 1973, a book by Allan Watts called *Zen*, which was pretty fashionable at the time. The book talked about Zen as a perceptibly different attitude with respect to Western attitudes. In Zen poetry it was about the awareness of an instant without conceptual mediations. So I wanted to write Zen poetry, but like everyone who had attempted to imitate it, I only wrote "Japanese Zen poetry". I understood then that I had to utilize a different language. I discovered that I

"Ma come, avevi detto che saresti andato a dormire e non hai dormito nel tuo spazio performativo?" Io risposi: "Senti Renato... ma secondo te io devo fare i compiti in classe? Non me la sentivo, basta." Poi, poco dopo, incontrai la Abramovic, che insieme ad Ulay e ad altri era venuta a Bologna con un camper blu. Di notte soffrivano un gran caldo, così le dissi che avevo uno spazio dove avrebbero potuto passare la notte al fresco. Glielo feci vedere e gli piacque molto. Però, dissi, avrebbero dovuto... pagarmi l'affitto: avrebbero cioè dovuto esporre i sogni che facevano. Accettarono. La notte successiva ci dormì un artista francese, Jacques Charlier. Come vedi anche in questo caso non c'era la fotografia.

CP: Questo lavoro con lo spazio espositivo usato per dormirci mi fa venire in mente un lavoro che ho fatto nel 1996, al museo Louisiana di Copenhagen. Un museo molto grande, con tanti servizi per il pubblico (caffetteria, sala computer, auditorium, etc.), molto frequentato dalle famiglie, tutto puntato sull'idea di "museo vivibile". Così presi la cosa alla lettera, e decisi di viverci per una settimana, non però in una stanza dei servizi, ma in una sala espositiva. Sono stato chiuso dentro, murato, nella sala dove c'erano i quadri di Picasso (che ovviamente erano stati rimossi). Sono rimasto dentro per una settimana, quella precedente all'inaugurazione. Volevo proprio seguire letteralmente questo concetto di vivibilità del museo. E, secondo me, questo punto del prendere una cosa alla lettera è uno dei punti fermi del mio lavoro. Guardare cosa c'è dietro i muri, andare nella casa del vicino, vivere in un museo definito "vivibile": c'è sempre un compito molto semplice.

FV: Credo che in questo ci sia una sorta di filo rosso che contraddistingue gli artisti di Roma. Per esempio uno che ha fatto dei lavori per così dire alla lettera è stato Gino De Dominicis. Pensa a *Mozzarella in carrozza...* O anche Emilio Prini. Ti devo raccontare un episodio a proposito di Prini. Ero a Torino, nel 1973, per la prima grande mostra italiana che mettesse in rapporto pittura e fotografia, "Combattimento per un'immagine", alla Galleria d'Arte Moderna. La sera ero in compagnia di Prini ed andammo a casa di Mario Merz. Raccontai che avevo registrato il passaggio dei raggi cosmici attraverso un dispositivo sonoro, con un contatore Geiger. I raggi cosmici sono entità reali, ma niente del nostro apparato sensoriale è in grado di rilevarli. Spiegavo a tutti che siamo attraversati costantemente da questi raggi cosmici, ma che nonostante questo non possiamo rendercene conto, né vederli. E lo sai Prini cosa mi risponde? "Io li vedo".

CP: Sono curioso di capire se dietro alle tue idee e all'attenzione per *hic et nunc* c'è l'influenza della filosofia, in particolare della fenomenologia esistenzialista - Husserl, Merleau-Ponty ecc.

FV: Per me è stato molto importante leggere, nel 1973, un libro di Allan Watts, all'epoca abbastanza di moda, intitolato *Lo Zen*. Parlava dello Zen come di un atteggiamento sensibilmente diverso rispetto a quello occidentale. Per la poesia Zen si trattava della presa di coscienza di un istante senza mediazioni concettuali. Allora mi venne voglia di fare poesia Zen. Ma come tutti quelli che avevano tentato di imitarla, facevo solo delle "poesie Zen giapponesi". Allora ho capito che dovevo utilizzare un altro linguaggio. Ho scoperto che volevo mettere in cortocircuito i miei dati psichici. Volevo evocare contenuti mentali che normalmente non sarebbero emersi. Come guardare una macchia sul muro e vedere un uomo a cavallo. Cominciai a fare delle associazioni mentali non pre-ordinate.

CP: Il concetto di "tempo reale", il cortocircuito del qui-e-ora, il tentativo paradossale di far coincidere tempo dell'esperienza con quello dell'osservazione, diventano modi di aggirare la predeterminazione.

FV: Si mette in moto un meccanismo. Il mio scopo era quello di utilizzare un meccanismo che disattivasse i miei processi mentali pre-ordinati. Faccio un esempio: nel 1970 sono andato all'Isola di Wight a vedere quello che fu il più

wanted to create a short circuit of my psychic data; I wanted to evoke mental content that normally would not have emerged. Like looking at a mark on the wall and seeing a man on a horse. I began to make non-preordained mental associations.

CP: The concept of "real time", the short circuit of the here-and-now, the paradoxical attempt to make the time of experience coincide with that of observation, become ways of circumventing predetermination.

FV: A mechanism is set in motion. My aim was to use a mechanism that deactivated my pre-ordered mental processes. I'll give you an example: in 1970 I went to the Isle of Wight to see the largest music festival in Europe. I found myself in a situation that didn't correspond to what I had been expecting, perhaps because I belonged to an older generation. And so when I came to document that situation, I understood that I would have to deactivate my automatic mental mechanisms, otherwise I would have photographed a new thing for me with an old vision. I decided then to do this: in the morning, as soon as I woke up, I walked for one hundred meters and photographed to my right and left, then walked another hundred meters and again photographed to my right and left, and so on. I set in motion a mechanism that made me see what I didn't know, that made me go beyond what I knew.

CP: I share the idea that the completely aware or perfectly organized intervention, also from a technical point of view, is more a hindrance than a resource. If you get fixed on the technique you create obstacles with respect to the phenomenon that you would like to know. I think I was formed on the idea of avoidance of expression, which in your generation was already a critique of Abstract Expressionism, of the informal. It's a theme that interests me a lot. I also would like to bypass the mechanism of predetermination and get to know things that I don't know, but... without wanting it. What interests me is the mechanism capable of gathering the side effects. My true obsession is the side effects.

FV: In fact, as I was saying before, I believe I'm more centred on my own person than you are. If I note a greater liberty in your work, it's because you open yourself up more to the context. I'm more preoccupied with deactivating certain automatic mechanisms of



mine, of expanding the limits of my action and my personal thought.

CP: I think that beneath everything, there has always been in me a position of negating the figure of the artist.

FV: For me too! Another thing I can't stand is the myth of the artist, the artist genius. The figure of the artist presented according to contemporary stereotypes, like one who "knows" and "sees". In my exhibitions things were always happening that wouldn't allow me to follow a preordained scope. I would define this thing, which I consider fundamental, as the 'rerouting of the project'.

CP: Which is basically the side effect that I was talking about before. However, with regards to the myth of the artist, I think that you can't stand what you see as false. The artist who mythologizes himself is in reality an artist who refuses to put themselves on the line and refuses to put the meaning of his work on the line.

FV: They are all attempts to eliminate the risks: you use certain colours, make use of certain kinds of critics, with the aim of holding up this non-existent monument. I was interested in something else. But here lies another problem: given that I didn't have any strong relationships with galleries and institutions in general, how could I have the feeling that what I did could be interesting? Because if you have the

grande festival di musica pop in Europa. Mi trovai in una situazione che non corrispondeva a ciò che mi aspettavo, forse perché appartenevo ad una generazione precedente. Così quando mi trovai a documentare quella situazione, capii che avrei dovuto disattivare i miei meccanismi mentali automatici, altrimenti avrei fotografato una cosa per me nuova, con un'ottica vecchia. Decisi allora di fare così: la mattina, appena sveglio, camminare per cento metri e fotografare a destra e sinistra, poi altri cento metri e di nuovo destra e sinistra. E così via. Misi in moto un meccanismo che mi portava a vedere quello che non sapevo, mi faceva andare oltre ciò che conoscevo.

CP: Condivido l'idea che l'intervento completamente consapevole, o perfettamente organizzato, anche da un punto di vista tecnico, sia più un impaccio che una risorsa. Se ti fissi sulla tecnica, ti crei degli ostacoli rispetto al fenomeno che vorresti conoscere. Io credo proprio di essermi formato sull'idea dell'evitamento dell'espressione, che già c'è nella tua generazione come critica all'espressionismo astratto, all'informale. È un tema che mi interessa molto. Anche io vorrei aggirare il meccanismo della predeterminazione e andare a conoscere le cose che non so, ma... senza volerlo. Mi interessa il meccanismo in grado di cogliere gli effetti collaterali. Quella degli effetti collaterali è una mia vera ossessione.

FV: Infatti, come dicevo prima, io credo di essere più incentrato sulla mia persona di quanto lo sia tu. Se noto un grado di libertà maggiore nel tuo lavoro, è perché tu ti apri di più al contesto. Io sono più preoccupato di disattivare certi miei meccanismi automatici, di espandere i limiti della mia azione e del mio pensiero personale.

CP: Secondo me, sotto sotto, in me c'è sempre stata una posizione di negazione della figura stessa d'artista.

FV: Anche per me! Un'altra delle cose insopportabili è proprio il mito dell'artista, del genio dell'artista. La figura dell'artista presentata secondo gli stereotipi contemporanei, come colui che "sa" e che "vede". Nelle mie mostre succedevano sempre cose che non mi permettevano di perseguire uno scopo pre-ordinato. Definirei questa cosa, che ritengo fondamentale, come 'dirottamento di progetto'.

CP: Che è effettivamente l'effetto collaterale di cui parlavo prima. Comunque, rispetto al mito dell'artista, secondo me tu non sopporti la cosa che vedi falsa. L'artista che mitizza se stesso è in realtà un artista che rifiuta di mettersi in gioco e rifiuta di mettere in gioco il significato del suo lavoro.

FV: Sono tutti tentativi di azzerare i rischi: usi colori di un certo tipo, ti servi di critici di un certo tipo, con il fine di tenere in piedi questo monumento inesistente. A me interessava un'altra cosa. Ma qui sorge un altro problema: dato che non avevo grandi rapporti con gallerie e istituzioni in genere, come facevo a ricavarne la sensazione che ciò che facevo potesse essere interessante? Perché se tu hai delle strutture che ti certificano, ti senti più tranquillo. Io dovevo cercare questa garanzia solo dentro di me, e la misura dell'autenticità, per me, era data dal rischio. Se c'era un rischio autentico, questo mi garantiva che quello che andavo facendo aveva una validità oggettiva...seppure partendo da un'esperienza soggettiva. Volevo correre il rischio: Chris Burden, che si faceva sparare addosso, anche lui amava il rischio.

CP: Quando metti in piedi un meccanismo per cui devono succedere delle cose, c'è sempre qualcosa che non funziona, e la tua sensazione lì per lì è spesso quella di mentire. Però, curiosamente, a vederle a distanza di tempo, ti rendi conto che sono proprio quelle, le cose che ti mettono in difficoltà, che hanno più senso. Potrei citare molti

structures that provide a guarantee for you, you feel more secure. I had to look for this guarantee only inside myself, and the measure of authenticity, for me, was provided by the risk. If there was an authentic risk, this guaranteed me that what I was doing had an objective validity... even departing from a subjective experience. I want to run the risk; Chris Burden, who had someone shoot him, also loved the risk.

CP: When you initiate a mechanism for which things have to happen, there is always something that doesn't work, and your feeling at that moment is often to lie. But curiously, looking at those things later, you realize that it's those things exactly, the things that put you in difficulty, which make the most sense. I could cite many of my works: at Angelo Mai in Rome three years ago, I began digging a tunnel in the foundations until I was supposed to come out in some other place. I clearly remember a feeling like: "But what am I doing here? What am I doing?". A feeling of utter absurdity and falsehood. I only continued to dig because I had said I would and a lot of people had come to watch me, but I didn't understand how and why I would have ended that performance... Over time, these aspects are the very aspects that tell you something you didn't know before. At the point in which you feel embarrassed, that you've made a mistake, if you get to the bottom you discover the zone richest with meanings.

FV: I have only done two things of which I would not throw anything away. One is *Viaggio + rito* (the Modena-Bologna trip that I mentioned earlier); the other is the 1972 Venice Biennale. I really needed to take a risk in Venice so I installed a photo-booth machine and invited people to photograph themselves and then hang the photo on the exhibition wall. You had to pay to use the photo-booth because I believed that only through a small personal sacrifice could the work pass from virtuality to reality. If it had been free, it would have been a completely virtual action. In the beginning the room was completely empty. I did the first photo-strip and then no longer intervened. It could have failed completely. The room was criticised at first because it was absolutely empty, but it was only empty for the others; for me it was full. Full of the risk that I was taking. Then slowly people started taking photos and hanging them on the wall, the room filled up and emptied itself of the risk.

CP: I think it's interesting to note how

we both share a research of side effects or, as you call it, the rerouting of the project; both being two people with a scientific background, me with a degree in medicine and you in physics. Surely there's an organization of thought at the base of this research.

FV: Those of us who have this kind of background instinctively use something that can be defined as 'method'. From this point of view, we are fortunate to have been born in a period in which the concept was particularly important compared to technical ability.

CP: Thought is correlated with experience, as the project is correlated with the side effect or its rerouting. Thought is never abstract. One sees the scientific preparation in the way in which the experiment is organized. Take, for example, the approach that is traditionally attributed to Sol LeWitt: the idea of being able to convert the work into an instruction for the realization of itself. This is a very rigorous, predefined definition of the work, yet which refuses the so-called "phenomena of execution": the errors, the side effects. There's no need to make the work because the condition of the existence of the work is verified. Instead, for us, it's as if there was a further step. The instructions, or the method, serve to create conditions, but it becomes necessary to establish the mechanisms in order to see what happens, to go beyond the pre-determined.

FV: Something else that I never dealt with in a conceptually rigorous way is that in *Esposizioni in tempo reale* I was also trying to open myself up to an almost paranormal level of perception. I called it 'extraordinary coincidences'. I'll tell you about one: I had been invited to Slovakia to do a project in a deconsecrated synagogue in Trnava. A passage from the Bible immediately came to mind that says: "Vanity of vanities, all is vanity, and the wind returns to its circuits". It's an almost atheist passage of the Bible that doesn't speak about consolation. I knew that for that old Jewish community there would never have been any consolation regarding the evils of the past. I thought of vanity, and peacocks came to mind. I wanted peacocks to walk freely in the space of the synagogue but I thought it could be considered a provocation and I didn't know if I should talk about it with the organizers. Then I saw that there were lamps in the shape of peacocks and so I convinced myself that I had to do it. Then, returning to the house where I was staying,

miei lavori: all'Angelo Mai a Roma, 3 anni fa, mi misi a scavare un tunnel nelle fondamenta fino a che non fossi spuntato da qualche parte. Mi ricordo benissimo una sensazione tipo: "Ma io che ci sto a fare qua, che sto facendo?". Una sensazione di completa assurdità e falsità. Continuavo a scavare solamente perché avevo detto che l'avrei fatto, e c'erano molte persone che erano venute a vedermi, e non capivo come e perché avrei dovuto finire quella performance... A distanza di tempo, questi aspetti sono proprio quelli che ti dicono qualcosa che prima non sapevi. Nel punto in cui ti senti in imbarazzo, ti senti di aver sbagliato, se vai a fondo, scopri la zona più densa di significati.

FV: Io ho fatto solo due cose di cui non butterei via niente. Una è *Viaggio + rito* (quella del viaggio Modena-Bologna citato prima); l'altra è la Biennale del 1972. In quest'ultima avevo proprio bisogno di correre un rischio. Misi una macchina automatica per foto-tessera e invitai la gente a farsi una fotografia e poi ad attaccarla alla parete espositiva. La macchina automatica era a pagamento, perché credevo che solo attraverso un piccolo sacrificio personale si sarebbe passati dalla virtualità alla realtà. Se fosse stata gratuita, sarebbe stata un'azione completamente virtuale. La sala all'inizio era vuota. Ho fatto la prima foto-strip e poi non sono più intervenuto. Poteva fallire totalmente. L'ambiente era stato criticato perché all'inizio era assolutamente vuoto, ma era vuoto per gli altri. Per me era pieno. Pieno del rischio che stavo correndo. Poi man mano che la gente si faceva le foto e le attaccava, la stanza si riempiva di foto e si svuotava del rischio.

CP: Mi sembra interessante notare come ad accomunarci sia soprattutto la ricerca dell'effetto collaterale o, come lo chiami tu, del dirottamento di progetto, essendo noi due persone con una formazione scientifica, io laureato in medicina e tu in fisica. C'è sicuramente un'organizzazione del pensiero alla base di questa ricerca.

FV: Noi che abbiamo questo tipo di formazione siamo istintivamente portati all'utilizzo di qualcosa che può essere definito 'metodo'. Da questo punto di vista siamo stati fortunati a nascere in un periodo dove il concetto era particolarmente importante rispetto all'abilità tecnica.

CP: Il pensiero è correlato con l'esperienza, così come il progetto è correlato con l'effetto collaterale o il suo dirotta-

mento. Il pensiero non è mai astratto. La preparazione scientifica si vede nel modo in cui si organizza l'esperimento. Prendi per esempio l'approccio che tradizionalmente si attribuisce a Sol LeWitt: l'idea di poter convertire l'opera in un'istruzione per la realizzazione della stessa. Questa è una definizione dell'opera molto rigorosa, predefinita, che però rifiuta i cosiddetti 'fenomeni di esecuzione', cioè gli errori, gli effetti collaterali. Non c'è bisogno di realizzarla perché si verifichi la condizione d'esistenza dell'opera. Per noi invece è come se ci fosse un passo ulteriore. Le istruzioni, ossia il metodo, servono a creare delle condizioni, ma diventa necessario mettere in moto il meccanismo per vedere cosa succede, per andare al di là del pre-determinato.

FV: Un'altra cosa che non ho mai affrontato concettualmente in modo rigoroso è che nelle esposizioni in tempo reale cercavo anche di aprirmi ad un livello di percezione quasi paranormale. Le chiamavo 'coincidenze straordinarie'. Ve ne racconto una. Ero stato invitato in Slovacchia a fare un progetto in una sinagoga sconosciuta, a Trnava. Mi venne subito in mente quel passo della Bibbia che dice: "Vanità della vanità, è tutto vanità, un correre dietro al vento". Un pezzo della Bibbia quasi ateo, che non parla di consolazione. Sapevo che per quella vecchia comunità di ebrei non ci sarebbe stata alcuna consolazione rispetto ai mali del passato. Ho pensato alla vanità, e mi sono venuti in mente dei pavoni. Volevo liberarli nello spazio della sinagoga, ma credevo potesse essere considerata una provocazione, e non sapevo se era il caso di dirlo agli organizzatori. Poi ho visto che c'erano delle lampade che avevano la forma di un pavone, così mi sono convinto che dovevo farlo. Poi, tornando verso la casa in cui ero ospite, vidi che nel cortile c'erano dei pavoni liberi. Infine, sebbene ci furono delle complicazioni, vicino Modena trovai casualmente un altro allevamento di pavoni. Insomma, erano coincidenze, ma straordinarie.

CP: Anche io sono molto interessato a questo tipo di fenomeni, anche se do loro un accento diverso. Nel senso che penso più al concetto di 'contemporaneità' come sincronicità degli avvenimenti. Nella vita di un artista succede che c'è la tendenza a dire che un certo lavoro è fatto, compiuto, che appartiene al passato ed ha una certa data. Mentre io considero sempre ciò che ho fatto come un lavoro ancora non finito, non-fatto. Se hai questa attitudine, in

I saw peacocks in the courtyard. Finally, even though there were some complications, by chance near Modena I found another peacock farm. So, they were coincidences, but extraordinary ones.

CP: I'm also very interested in this type of phenomena, even if I give them a different accent, in the sense that I think more of the concept of "contemporaneity" as the synchronicity of events. In the life of an artist there is the tendency to say that a certain work is complete, finished, that it belongs to the past and has a certain age. I always consider what I have done as a work that is not yet finished, not done. If you have this attitude, in a certain sense you constantly return to concepts present in previous works and the works themselves return in the actual production. It's as if there was a contemporary presence of the phenomena for which, *a posteriori*, things acquire meaning that in a particular moment they didn't have. As if the phenomena, the works, moved in time and were always, potentially, all here, now.

FV: Another problem is that we're used to always departing from the position of the artist, neglecting the point of view of the observer. If someone produces meaning he creates a work, but he who decodes that sign also does a work. There are many artists, all of them propose their point of view, but why do I have to look? The problem is no longer that of the figure of the artist, of the genius. Perhaps one should create the myth of the spectator-genius, the genius of who watches and understands the works.

CP: I think that the artist makes a valid work not only when it leaves a sign which can be decoded, but above all when it leaves the notion of possibility, in such a way that whoever comes into contact with the work has the feeling of being included in the thought, of being hosted as much as being the host. Only through this does a work open itself beyond the content, leaving you with the experience that freedom is possible.

FV: It opens up horizons, like when I was young and I read books that struck me a lot, such as Stendhal's *The Red and the Black*, and I would be immediately struck with a strange and unstoppable frenzy to go out into the street in order to live those sensations, to live them in the place where the things happened.

CP: Exactly.



un certo senso torni costantemente a concetti presenti in lavori precedenti e i lavori stessi tornano nella produzione attuale. È come se ci fosse una comprensione dei fenomeni per cui, a posteriori, acquisiscono senso anche cose che in un certo momento non l'avevano. Come se i fenomeni, le opere, si spostassero nel tempo e fossero sempre, potenzialmente, tutte qui, adesso.

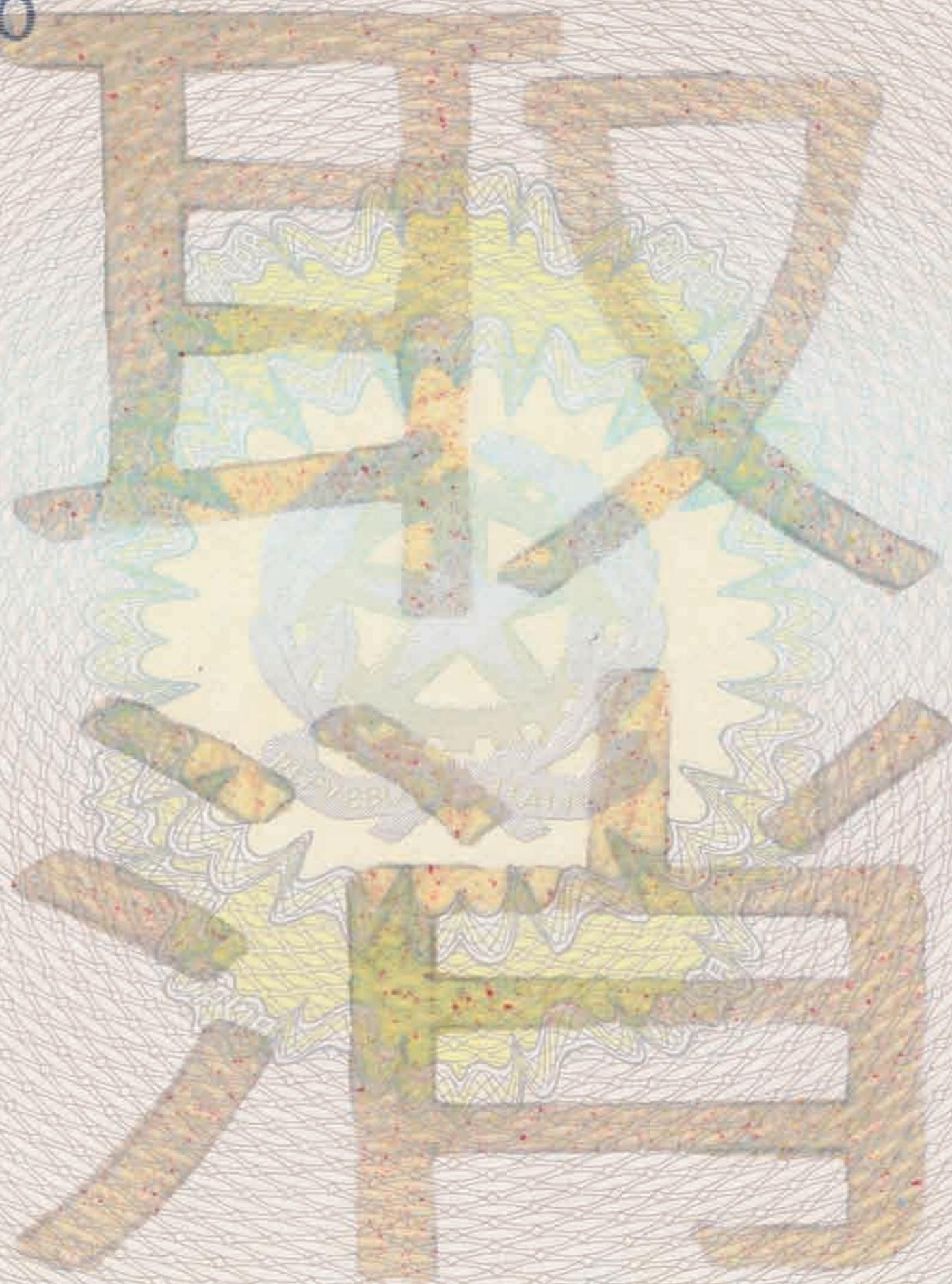
FV: Un altro problema è che siamo abituati a partire sempre dalla posizione dell'artista, trascurando il punto di vista dell'osservatore. Se uno produce senso compie un lavoro, ma lo anche chi decodifica quel segno compie un lavoro. Gli artisti sono tanti, tutti propongono un loro punto di vista, ma io perché devo stare a guardare? Il problema non è più quello della figura dell'artista, del genio. Forse si dovrebbe creare il mito dello spettatore-genio, il genio di chi guarda e capisce le opere.

CP: L'artista secondo me rende valido un lavoro non soltanto quando lascia un segno la cui decodifica è possibile, ma soprattutto quando lascia la sensa-

zione di una possibilità, in modo che chiunque entri in contatto con l'opera abbia la sensazione di potervi includervi il proprio pensiero, di poterne essere ospitato tanto quanto di ospitarlo. Solo così una cosa si apre al di là del contenuto, e ti lascia l'esperienza che la libertà è possibile.

FV: Ti apre degli orizzonti, come quando da piccolo leggevo dei libri che mi colpivano molto, come il *Rosso e il nero*, e mi veniva immediatamente una strana e inarrestabile frenesia di scendere in strada, per vivere quelle sensazioni, per viverle nel luogo dove avvenivano le cose.

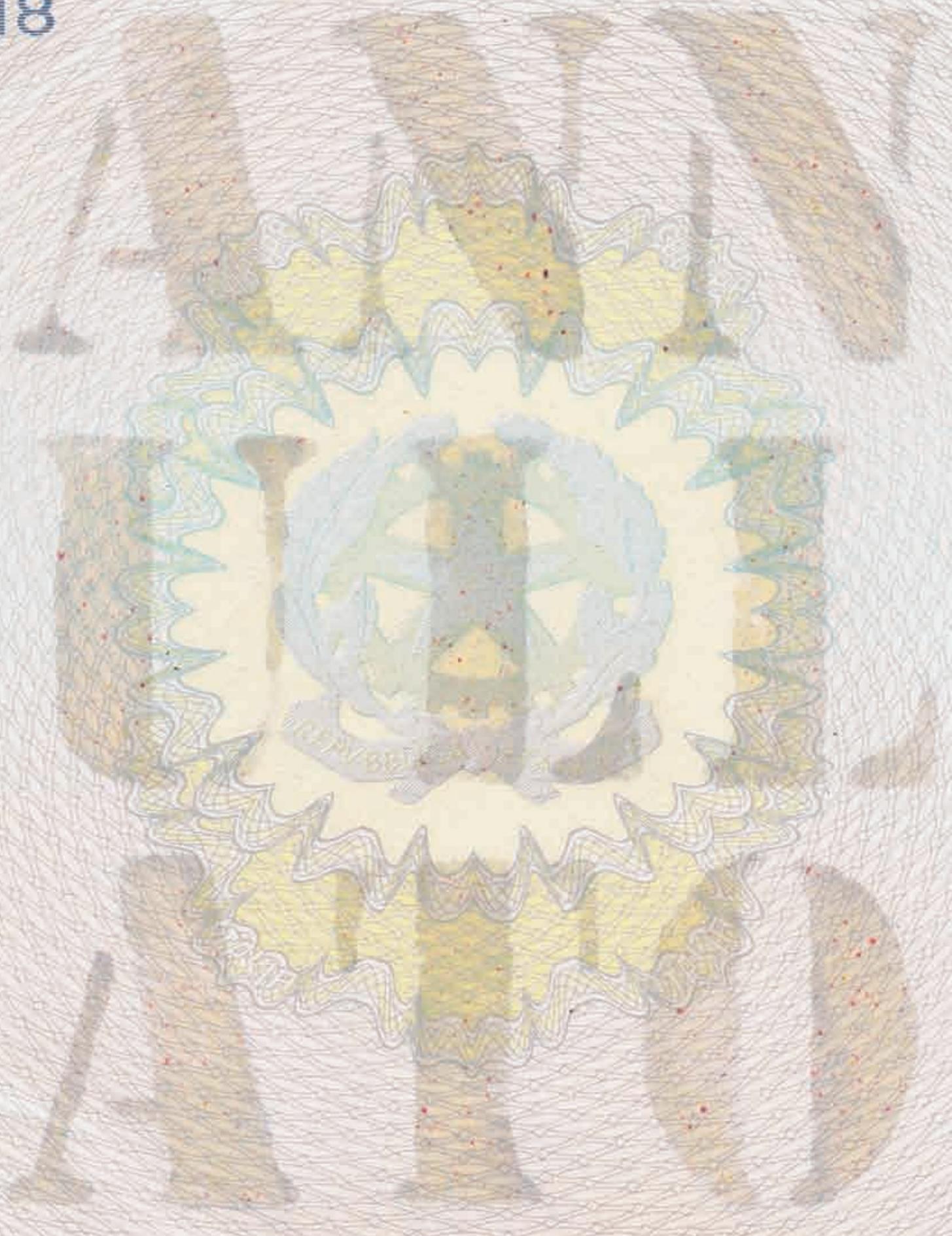
CP: Esattamente.





21

18



A WHITE WEDDING

words and photos by Moira Ricci

My first photo shoot for a wedding, as an official photographer, was in October 2000 in the city of Palermo. I didn't know the spouses, the photo shoot was a gift from one of the eight best men, who was a Sicilian friend of mine from Milan. He knew I had never done a photo shoot for a wedding before, but for him this was the interesting thing about it. I would have certainly done something different from the typical photo shoots of weddings in the south.

There were hundreds of people, it seemed as if the entire city was there. I went to meet the priest to introduce myself and to ask him which moments I should photograph. He told me during the Homily, some kind of a ritual and bla-bla-bla, unfamiliar words for me, which made me lose my concentration completely and not understand a single thing.

At a certain point one of my shoelaces got torn. I hobbled, trying not to lose my shoe and every time I leaned over my shawl slipped, I was sweating as if I were in a sauna but continued to take photos using my flash, walking from one side of the altar to the other. At least until I noticed that everybody was watching me, a bit irritated. I understood I was a bit too intrusive and censored myself a bit.

As soon as I got home I developed the film, and found out that most of the photos were horrible. I thought about changing my phone number and disappearing without a trace, but then an idea occurred to me: to cut out from the prints the photographed people and the objects that came out well, so as to piece together new photos. Each page had a collage and the album became so big that you couldn't close it, from above, it looked like a fan.

It went really well, as soon as the spouses received it, they called me to thank me and they seemed very amused. They asked me to send the photos to their relatives too, I sent them the negatives and explained that it was an exception

Il mio primo servizio fotografico per un matrimonio, di quelli dove sei il fotografo ufficiale, è stato nell'ottobre del 2000 a Palermo. Non conoscevo gli sposi, il servizio fotografico era un regalo di uno degli otto testimoni, che era un mio amico siciliano di Milano. Sapeva che io non avevo mai fatto matrimoni, ma a suo parere era quello l'aspetto interessante, avrei sicuramente fatto qualcosa di diverso dei classici servizi dei matrimoni del sud.

C'erano centinaia di persone, mi sembrava che tutta la città fosse lì. Sono andata dal prete a presentarmi e a chiedergli quali erano i momenti in cui non avrei dovuto fare le foto. Mi disse durante l'omelia, il rito di qualcosa e bla-bla-bla, tutte parole a me sconosciute, che mi fecero perdere completamente l'attenzione e non capire più niente.

Ad un certo punto mi si ruppe il laccetto di una delle due scarpe. Zoppicavo per non perderla, lo scialle mi scivolava giù ogni volta che mi piegavo, sudavo come se fossi stata in una sauna e continuavo a scattare a raffica con il flash, camminando da un lato all'altro dell'altare. Almeno fino a quando mi accorsi che tutti mi stavano guardando, un po' incarogniti. Capii che ero stata troppo invadente e mi moderai un po'.

Quando tornai a casa sviluppai subito i rullini, e la maggior parte delle foto facevano schifo. Avevo pensato di cambiare numero di telefono e di far perdere ogni mia traccia, ma poi mi venne l'idea di ritagliare dalle stampe tutte le persone fotografate, e gli oggetti che erano venuti bene, in modo da ricostruire delle nuove foto. Ogni pagina aveva un collage, e l'album era diventato talmente grosso che non si chiudeva più, visto da sopra sembrava un ventaglio.

Andò benissimo perché gli sposi, appena lo ricevettero, mi chiamarono divertiti ringraziandomi tantissimo. Mi chiesero anche le foto per i parenti e gli mandai direttamente i negativi, spiegandogli che per loro avrei fatto un'eccezione. In realtà



If parallel worlds really existed, we probably wouldn't know what to publish. Lucky for us, there are human beings that try to create these worlds continuously. Few manage to do it, so we have something to tell you: apart from being a visual artist, Moira is a professional photographer; and other than being a professional photographer, she is a wedding photographer too.



Se esistessero davvero i mondi paralleli, noi forse non sapremmo cosa pubblicare. Per fortuna ci sono esseri umani che provano continuamente a crearli. Pochi ci riescono davvero, così noi abbiamo qualcosa da raccontarvi: Moira, per esempio, oltre ad essere un'artista visiva è anche una fotografa professionista, ed oltre ad essere una fotografa professionista è anche una fotografa di matrimoni.

that I would have done only for them. The truth is that I wanted to end this story. I never heard of them ever again.

After that bad experience I decided to start meeting the spouses before the wedding, to talk about the album. Usually I can understand in advance what kind of photos and album they want, and I always try to go along with their wishes and satisfy them.

I do about eight photo shoots a year, I go everywhere to do them, and I like it a lot because I see the differences between a wedding of the south, of the north, or of the center of Italy. I usually enjoy it most in the south, even if they are very tiring, because it's important for them and it can last for days. In a typical wedding of the south, the photographer is the second most important figure after the spouses, for this reason he receives a lot of attention and care. In most of the weddings of the south I would arrive without knowing anyone to leave feeling like a relative of theirs. It's never like this in Milan, where they do flabby, silent weddings, and instead of lunch, they serve an informal aperitif, and it's just for few people. They usually don't even want the album, they want only the CD at the same price, which is not bad at all for me.

Anyway, it depends mainly on the spouses, taste and character wise. And also on where they come from, city or countryside. Those from the city don't have many traditions and they tend to have a different wedding than the traditional one. Whereas those from the countryside have many beliefs and fascinating rituals, which differ from one zone in Italy to another.

I've never met a rude groom, but have met some bad mannered brides, and when this happens the album never comes out well, because I do it with less pleasure. They are usually hysterical and insist on stupid details such as: "You took only one photo of my brother-in-law's son and ten of the other children!"

volevo chiudere quella storia. Non li sentii mai più.

Da quella brutta esperienza ho iniziato a incontrare gli sposi prima del matrimonio, per discutere degli album. Solitamente riesco a capire in anticipo che tipo di foto e album desiderano, e cerco di assecondarli e accontentarli sempre.

Faccio in media otto servizi fotografici all'anno, mi sposto ovunque per farli, e questo mi piace molto perché vedo la differenza che c'è tra un matrimonio del sud, uno del nord o del centro Italia. Di solito mi diverto molto di più in quelli del sud, anche se sono faticosi, perché ci tengono tantissimo e possono durare anche dei giorni. Il fotografo di un classico matrimonio del sud è la seconda cosa più importante dopo gli sposi, perciò riceve moltissima attenzione e cura. In quasi tutti i matrimoni del sud non conoscevo nessuno, ma andavo via che mi sentivo una loro parente. Non è quasi mai così a Milano, dove invece fanno matrimoni molto mosci, silenziosi, e, al posto dei pranzi, fanno aperitivi poco informali e con poca gente. Di solito non vogliono nemmeno l'album, ma un cd con le foto allo stesso prezzo, e questo per me non è male.

Comunque dipende molto dagli sposi in sé, dalla loro mentalità, gusto e carattere. Ma anche da dove provengono, se dalla città o dalla campagna. Quelli di città non hanno molte tradizioni e tendono a fare un matrimonio che sia diverso da quello classico. Quelli di campagna invece hanno un sacco di credenze e riti affascinanti, diversi in ogni zona d'Italia.

Non ho mai trovato uno sposo scortese, mentre di spose sì, e quando questo accade l'album non mi viene mai bene, perché lo faccio poco volentieri. Di solito sono spose isteriche che s'impuntano su cavolate tipo: "ma a al figlio di mio cognato hai fatto solo una foto, mentre agli altri bambini anche dieci!"

Fotografare la preparazione dello sposo non significa fargli le foto mentre si ve-



Photographing the groom doesn't mean taking photos of him while he's getting dressed, but rather photographing what he's doing while he's waiting. I can't really tell who's more nervous, the bride or the groom, it depends on their character. When I'm there I try to go along with their requests, I speak about other stuff, I try to ease them, so I never make them pose. I photograph them while they are preparing their coffee, brushing their teeth, while they are arguing with one of their relatives.

The bride usually prepares herself in her parents' room, because it's bigger. The space for the bride's preparation is very important because it must contain the hairdresser with the assistant, the beautician, the mother, the sisters (if they exist and if she decides to let them in), her best friend (usually she is also the bridesmaid), the photographer and the assistant, and other people who help the bride getting dressed. The make-up is applied in a special way, which lasts until she takes it off with the make-up remover. It takes an hour for the beautician to finish her job, and immediately afterwards they start to prepare the hairstyle, which is very elaborate, and that takes another abundant hour. Then she gets dressed, which includes: stockings, the white garter, the shoes always high-heeled (unless the groom is shorter than the bride), the dress and at the end the veil if she is using one.

It's a very beautiful thing to see, and I believe that I am very lucky to be a female photographer, in this entertaining moment. But it is not that easy to convince the brides to take photos of them during the preparations. Because usually, compared to grooms, they pause, they know their best profile and they freeze in front of the lens, sometimes they stare elsewhere.

If it is important for them, they rent a car with a driver, paying a lot of money. The antique cars are the most wanted, like the Beetle, or the American ones from the 50s, but some brides were driven in a Ferrari, on a horse chariot and a charioteer with a dress theme, on a motorcycle and sidecar.

When the groom and mother enter the church, there are not so many people inside because everyone is outside waiting for the bride. These are the moments in which I do tremendous things, because the bride arrives with her father who opens the door for her and takes her by the hand like a princess. At the moment she gets out, the wedding guests and some curious people from the village applaud.

ste, piuttosto significa fotografare quello che fa mentre aspetta. Fra i due sposi non so proprio dire chi è il più nervoso, dipende dal loro carattere, quando sono lì con loro cerco di assecondarli, parlo d'altro, cerco di farli stare a loro agio e quindi non li metto in posa. Li fotografo mentre si preparano il caffè, si lavano i denti, mentre litigano con uno dei famigliari.

Di solito la stanza in cui la sposa si prepara è quella dei genitori, perché è più grande. Lo spazio per la preparazione della sposa è molto importante perché deve contenere la parrucchiera con l'assistente, l'estetista, la mamma, le sorelle (se ci sono e se la sposa decide di farle entrare), l'amica preferita (che spesso è anche la testimone), il fotografo e l'assistente del fotografo, e altre persone che aiutano la sposa a vestirsi. Il trucco è fatto in modo speciale, che rimane fino a quando non se lo toglie con lo struccante. L'estetista impiega un'oretta circa a svolgere il suo lavoro, e subito dopo inizia l'acconciatura che, se è molto elaborata, richiede un'altra ora abbondante. Poi c'è il vestimento, cioè: le calze, la giarrettiera bianca, le scarpe quasi sempre con il tacco (a meno che lo sposo non sia più basso), il vestito e per ultimo il velo, se c'è.

È una cosa bellissima da vedere, e mi ritengo fortunata di essere fotografo donna, così non questo momento molto divertente. Ma non sempre è facile convincere le spose a farsi fotografare durante la preparazione. Anche perché di solito, rispetto agli sposi, si mettono in posa, conoscono il loro lato migliore e si congelano davanti all'obbiettivo, a volte girando gli occhi da un'altra parte.

Se ci tengono molto, la macchina la noleggiavano con l'autista per un sacco di soldi, le più richieste sono quelle antiche, tipo maggiolini, o quelle americane degli anni '50, ma ci sono state spose accompagnate con la Ferrari, con il carro, i cavalli e il cocchiere vestito in tema, con la moto e il sidecar. Addirittura con il trattore.

Quando lo sposo e la madre entrano in chiesa, non c'è molta gente perché sono tutti fuori ad aspettare la sposa. È il momento in cui faccio delle cose tremende, perché arriva la sposa con il padre che le apre la portiera e la prende per mano come una principessa. Appena esce, gli invitati e qualche curioso del paese applaudono.

I preti di solito mi odiano, come odia-



Priests usually hate me. They hate all the photographers who were not "cultivated" by them; who don't know how to follow all that nonsense the priests invented during Mass; who aren't from the same village of the parish. I am not the regular photographer of any priest, I even burn my bridges, in a particular way with one of my area. When he sees me, he changes his tone of voice from sweet and wise to bestial satanic. I have hardly ever met priests who are peaceful, and when I do, I thank them. That evil one from my area says to me each time "I recommend that you don't photograph me while I talk", which means never. Some guests notice my fear of priests and they laugh.

Usually the spouses cry in the moment in which they have to say the phrase that goes: "I "blabla" take you "blabla" as my wife...", and when they have a big lump in their throat they burst into tears, and they also make me cry. In that moment, I don't care, I don't resist and I stick the camera on my nose to hide myself.

When they leave the church they cause a delirium. Most times they throw kilos of rice, which, at night, I find even in my pants, it's because I get so close to them to take photos of their faces under the thrown rice. Soon after, the guests go to greet the spouses and I have to take the photos from a distance, because the group seems like a moving cloud.

Afterwards the guests go to the reception. In the mean time I take some photos of the spouses in a beautiful location. Almost all of them are quite good at pausing in that moment, I don't know why, but they turn into models. Then, at the restaurant, after photographing the tables, at the toast and the cutting of the wedding cake, I feel free to move wherever I want. In the remaining time I eat a little, but most importantly I drink the necessary that I need to take better photographs.

In the end they jump in swimming pools if there are young people, and most of the time, when they are all drunk, they dance. I also dance, but with the camera in my hand; this way I can keep taking photos, and apart from their clothes that don't tell lies, they seem to be at a rave. Then, for example, from the last wedding where I worked, I took a picture of the groom's father - I think he is around seventy - with my shoes in his mouth after dancing on the floor for three hours. When they see themselves in the album, they have a lot of fun.

no tutti i fotografi che non siano quello che hanno coltivato loro, quello che sa seguire tutte le cavolate che loro si sono inventati nella loro messa, e che di solito è dello stesso paese della parrocchia. Io non sono il fotografo di fiducia di nessun prete, addirittura mi sono fatta terra bruciata attorno, in particolare con uno della mia zona che appena mi vede cambia tono di voce, da dolce e saggio a bestia di satana. Difficilmente ho trovato dei preti tranquilli, e quando lo sono, li vado a ringraziare. Quello cattivo della mia zona ogni volta mi dice "mi raccomando di non fotografare quando parlo io", quindi mai. Alcuni invitati si accorgono della mia paura del prete, e si mettono a ridere.

Gli sposi di solito piangono nel momento in cui devono recitare la frase che dice: "io, "coso", prendo te "cosa" come mia sposa...", e quando hanno il nodo alla gola troppo grosso scoppiano a piangere, e mi fanno piangere anche a me. Poi non me ne frega niente, ma in quel momento non resisto e per nascondermi mi appiccico la macchina fotografica al naso.

Quando escono dalla chiesa inizia il delirio. Di solito tirano chili di riso, che io alla sera mi ritrovo anche nelle mutande, visto che sto molto vicino per riprendere le loro facce sofferenti sotto il riso tirato con forza. Subito dopo, gli invitati vanno a baciare gli sposi e le foto le devo fare da lontano, perché il gruppo sembra una nuvola che si sposta.

Gli invitati vanno poi al rinfresco, mentre io e gli sposi andiamo spesso a fare alcune foto in posa in un bel luogo. Sono quasi tutti bravi a posare in quel momento, non so perché, ma diventano tutti dei fotomodelli. Al ristorante poi, quando ho fatto le foto ai tavoli, al brindisi e al taglio della torta, mi sento libera di muovermi come voglio. Nel tempo che resta mangio un po' anch'io, ma soprattutto bevo quel poco che mi serve a fotografare meglio.

Infine ci sono i bagni in piscina, se sono molto giovani, e quasi sempre quando ormai sono tutti ubriachi, il ballo. Ballo anch'io, ma con la macchina in mano, così continuo a fare le foto e, a parte i vestiti che non mentono, sembrerebbero facce da rave. Per esempio, al terz'ultimo matrimonio che ho fatto, ho scattato una foto al padre dello sposo, credo settantenne, con in bocca la scarpa con cui aveva ballato per tre ore sulla terra. Quando si riguardano nell'album, si divertono tantissimo.

BULLETIN N. 80

a project by William Leavitt

Like the work of other artists who worked in Los Angeles during the '70s (Ed Ruscha, John Baldessari, Allen Ruppersberg or William Wegman), the work of William Leavitt, although conceptual, is full of irony and detachment. In this aspect it is rather removed from the conceptual New York and European art of those years. The influence of cinema and its industry could explain, at least partially, the importance of the narrative element present in the work of many of these Californian artists.

In the re-evaluation (almost complete for some time now) of transatlantic conceptual art, Leavitt, despite having been included in the major exhibitions on the subject, is unfairly underrated. In his long years of work he has dealt with almost every possible artistic language: theatre, opera, cinema, sound, photography, painting and installation. Along with his friend and classmate, Bas Jan Ader, he founded the underappreciated magazine *Landslide* in 1969, in response to pretentious art criticism. An epitome of Leavitt's work and of its actuality is one of the projects that the artist carried out for the legendary *Bulletin*, artist projects – somewhere between invitations and posters – realized by the Dutch gallery Art & Project.

In the following pages *The Tropics* is illustrated: a work carried out for *Bulletin* n.80 in 1974. As usual, the artist starts from simple details to construct a story. He does this employing text and images, in an implicit, Douglas Huebler-ish dialogue, with a text which acts as captions for the images – but projects a story. The details alone are cross-references to something else. The vegetation which surrounds Richard Neutra's typically Californian minimalist houses; the painting of a panther; the rather kitsch works one finds in petty bourgeois homes; the necklace of a woman who looks like a 1950s movie actress. True stories, linked to everyday experiences or actions, which come alive in a sequential way, without hierarchies and without ever becoming images that gain their value from the combination of recurrent or contrasting elements, and that can create a paradox (like John Baldessari used to do).

Come quello di altri artisti che hanno lavorato a Los Angeles negli anni '70 (Ed Ruscha, John Baldessari, Allen Ruppersberg o William Wegman), il lavoro di William Leavitt, se pur concettuale, è pieno d'ironia e distacco. In questo senso è piuttosto distante dall'arte concettuale newyorchese ed europea degli stessi anni. L'influenza del cinema e della sua industria spiega per esempio, almeno in parte, l'importanza dell'elemento narrativo presente nelle opere di molti di questi artisti californiani.

Nell'ormai quasi completa rivalutazione dell'arte concettuale d'oltreoceano, Leavitt, nonostante sia stato presente nelle principali mostre sull'argomento, è ingiustamente sottovalutato. In tanti anni d'attività ha avuto a che fare con quasi tutti i linguaggi artistici: il teatro, la musica, il cinema, il suono, la fotografia, la pittura e l'installazione. Insieme all'amico Bas Jan Ader, suo compagno di studi, realizzò la misconosciuta rivista *Landslide* fondata nel 1969, in risposta alla pretenziosa critica d'arte del tempo. Esemplificativo del lavoro di Leavitt e della sua attualità è uno dei due progetti che l'artista realizzò per i mitici *Bulletin*, progetti d'artista – a metà tra inviti e poster – realizzati dalla galleria olandese Art&Project.

Nelle pagine seguenti è riprodotto il progetto *The Tropics*, realizzato per il *Bulletin* n.80 nel 1974. Come suo solito, l'artista parte da semplici dettagli per costruire una storia. Lo fa usando testo e immagini, in un dialogo non esplicito – alla Douglas Huebler, con il testo che funge da didascalia alle immagini – ma ci proietta una storia. I dettagli da soli rimandano ad altro. La vegetazione che circonda le case minimaliste di Richard Neutra, tipicamente californiane; il quadro di una pantera; le opere un po' kitsch presenti nelle case piccolo borghesi; la collana di una donna che sembra uscita da un film anni '50. Storie reali, legate ad esperienze o azioni di vita quotidiana, che prendono vita in modo sequenziale, senza gerarchie, e senza mai diventare immagini il cui valore sia dato dall'accostamento di elementi ricorrenti o contrastanti, in grado di creare un paradosso (come faceva per esempio John Baldessari).

art & project

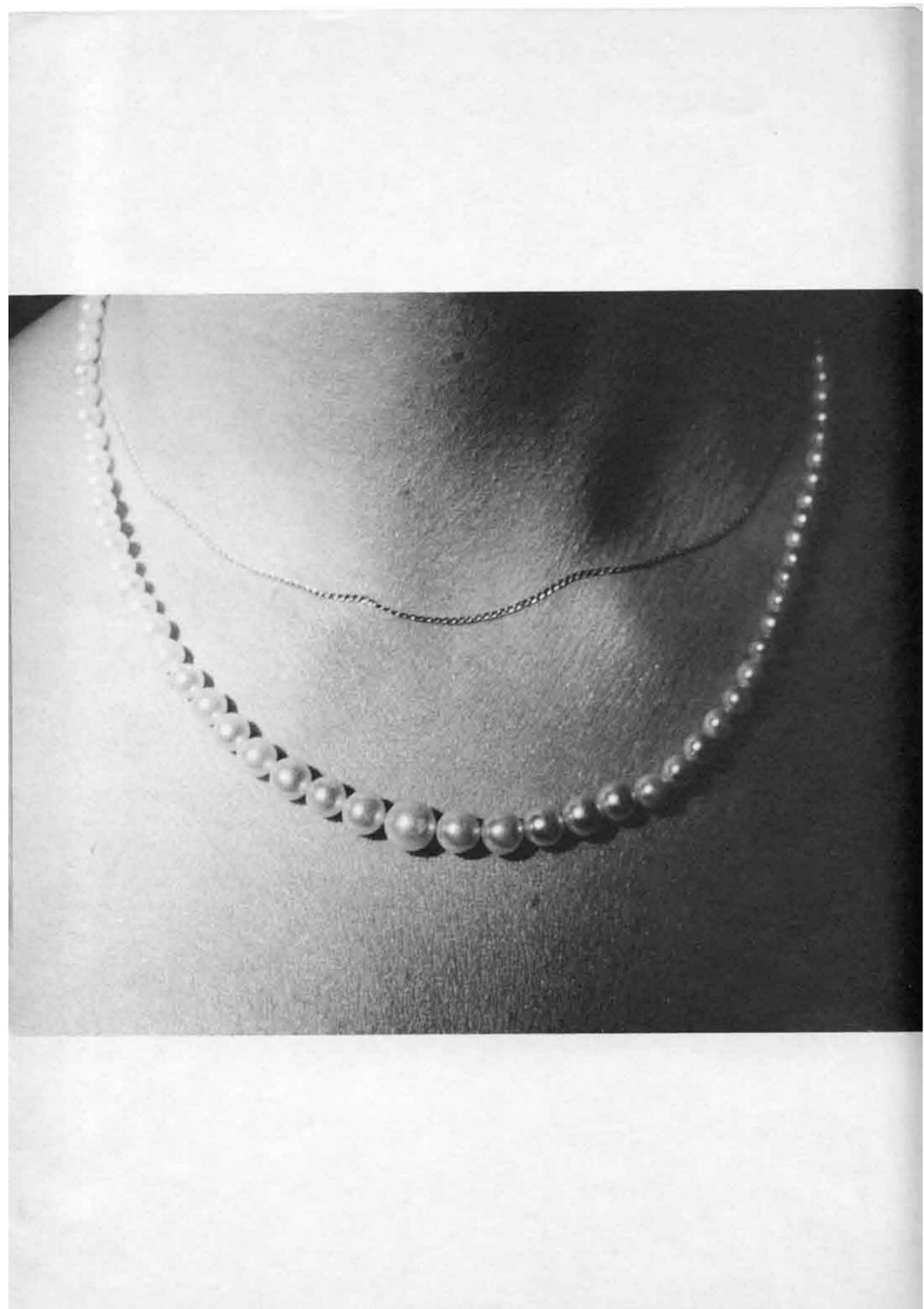
bulletin 80

1007 amsterdam
willemsparkweg 36
(020) 713991

1.10 - 19.10.1974

william leavitt

open tuesday through saturday 2-6 pm





THE TROPICS

The living room of a modern apartment. A sliding glass door opens to a garden of tropical plants lit by colored spotlights. A large painting of a South American jungle cat is hung over the long sofa. A man of forty, dressed in sportcoat and slacks, stands at the open doors. He is looking into the garden as a young woman comes into the room. He turns to face her. She hands him one of the drinks she is carrying, and they move to the sofa and sit down next to each other. After taking a sip or two, the man sets his drink on the coffee table. He reaches into his coat pocket and brings out a long thin box which he opens and hands to the girl. She hesitates for a moment and then takes a pearl necklace from the box. "They're beautiful," she exclaims, holding them up to her neck.

THE ROAD TO ELECTROPHILIA

Steven Parrino is *the* american art of the '80s and '90s. His premature death does nothing but underline this fact. Precisely: high culture, popular culture, chaos, darkness, pop sensibility, intellectual toughness and continual references to music. He founded Electrophilia with Jutta Koether, the starting point of the text we republished here.

I

“Whether or not Steven Parrino knows that the latest in chaos physics attempts to theorize how order can spontaneously emerge from or descend into disorder, he is intuitively a chaos artist.”

(Keith Seward, *Artforum*, December 1992)

I remember an early art experience. It was 1972 and I was taken to a Grateful Dead show on Long Island. You have to understand that East Coast Dead shows had a serious HATE VIBE. BLACK LEATHER BADASS SATANIC MUTHAFUCKER SCENE, and the Dead had the same attitude whenever they came to New York in those days. It was not unusual for the Dead to play three hours of the most hellish feed-back. I was 13 years old.

Around this time (1972-1973), I was turned on to the STOOGES' DISTORTED DIN OF DESTRUCTION. Years later, while writing a piece on my working method, Bob Nickas wrote about seeing the Stooges on TV: “...the Stooges playing, draped under large white sheets, while their lead singer Iggy Pop, completely painted in silver, walked straight offstage onto the hands, heads and shoulders of the audience, only to eventually fall through and disappear from view.”

I had this crazy music teacher who would make the large chorus I was in sing the massive dissonant chord from *Psalms 90* by Charles Ives. Everyone sang one note 1/4 tone up from the person next to them. We were supposed to sustain this skull-busting chord for the full time of the class.

1973: Fripp & Eno, *No Pussyfooting*, electronic glam featuring two works: “The Heavenly Music Corporation,” and “Swastika Girls.”

1974: Lou Reed puts out *Metal Machine Music*, working out of the “Drone cognizance and harmonic possibilities vis-à-vis La Monte Young's Dream Music.”

1975: Phil Lesh (Grateful Dead bass guitarist and elec-

tronic music historian) and synthesizer player Ned Lagin put out *Seastones*, electronic feedback that they claimed would get the listener high without taking drugs: the ultimate stoner music.

1976: The first Ramones record comes buzzing out. I got out of high school.

1977: I made the first paintings and performance works that were in my own voice, all under the title *Disruption*. I also started playing my own kind of ULTRA LOUD DISTORTED guitar music. “Guitar Grind” comes from this time (this is a piece where I grind two electric guitars into each other at high volume).

1977: Suicide releases first album of electronic contempt. They were on the scene since the early '70s and often played shows with the New York Dolls.

1978: I found out about the NO WAVE bands that were playing in NYC. Lydia Lunch's Teenage Jesus and the Kerks, Mars, and DNA were the most extreme of these bands.

I

“Che egli sappia o no che la fisica del caos sta tentando di teorizzare il modo in cui l'ordine possa spontaneamente emergere (o finire nel) disordine, Steven Parrino è intuitivamente un artista caotico.”

(Keith Seward, *Artforum*, Dicembre 1992)

Ricordo una delle mie prime esperienze artistiche. Era il 1972 e mi portarono ad un concerto dei Grateful Dead a Long Island. Dovete capire che gli show dei Dead, nella East Coast, erano pieni DI ODDIO. PIENI DI STRONZI SATANICI FIGLI DI PUTTANA VESTITI DI PELLE NERA, e lo stesso atteggiamento, a quei tempi, i Dead lo avevano ogni volta che venivano a New York. Non era quindi strano per loro suonare i feedback più infernali per tre ore di seguito. Io avevo 13 anni.

Più o meno a quei tempi (1972-1973) ero presissimo dal FRASTUONO DISTORTO DISTRUTTIVO DEGLI STOOGES. Qualche anno dopo, Bob Nickas, che stava scrivendo un pezzo sul mio modo di lavorare, dopo aver visto gli Stooges in TV scrisse: “...gli Stooges suonano sotto grandi lenzuola bianche, mentre il loro cantante, Iggy Pop, completamente dipinto d'argento, salta giù dal palco per camminare sulle mani, sulle teste e sulle spalle del pubblico, e infine cadere giù e sparire dalla vista di tutti.”

Avevo questo insegnante di musica pazzo che faceva cantare al coro, nel quale c'ero anche io, il mega-accordo dissonante di *Psalms 90* di Charles Ives. Tutti cantavano la nota ad un 1/4 di tono più alto rispetto alla persona accanto. Dovevamo sostenere questo accordo frantumacranio per tutta la durata della lezione.

1973: Fripp e Eno, *No Pussyfooting*, glam elettronico con due pezzi: “The Heavenly Music Corporation” e “Swastika Girls.”

1974: Lou Reed pubblica *Metal Machine Music*, elaborando il concetto di “Esplorazione del Drone e delle pos-

sibilità armoniche vis-a-vis con la Dream Music di La Monte Young.”

1975: Phil Lesh (bassista dei Grateful Dead e studioso di musica elettronica) e il tastierista Ned Lagin pubblicano *Seastones*, feedback elettronici che secondo loro facevano viaggiare l'ascoltatore senza necessità di assumere droga: la musica da sballo definitiva.

1976: Il primo disco dei Ramones si comincia a sentire in giro. Finisco il liceo.

1977: Faccio i primi quadri e le prime performance con la mia voce, tutti intitolati *Disruption*. Inizio anche a suonare con la chitarra la mia musica ULTRA ALTA E DISTORTA. “Guitar Grind” è proprio di quei tempi (un pezzo dove distruggo due chitarre elettriche l'una contro l'altra, a volume altissimo).

1977: I Suicide lanciano il loro primo album elettronico vergognoso. Erano sulla scena dai primi anni '70 e avevano suonato spesso insieme ai New York Dolls.

1978: Ho scoperto le band NO WAVE che suonavano a NYC. I Teenage Jesus and the Jerks di Lydia Lunch, i Mars e i DNA erano le band più estreme.

tronic music historian) and synthesizer player Ned Lagin put out *Seastones*, electronic feedback that they claimed would get the listener high without taking drugs: the ultimate stoner music.

1976: The first Ramones record comes buzzing out. I got out of high school.

1977: I made the first paintings and performance works that were in my own voice, all under the title *Disruption*. I also started playing my own kind of ULTRA LOUD DISTORTED guitar music. “Guitar Grind” comes from this time (this is a piece where I grind two electric guitars into each other at high volume).

1977: Suicide releases first album of electronic contempt. They were on the scene since the early '70s and often played shows with the New York Dolls.

1978: I found out about the NO WAVE bands that were playing in NYC. Lydia Lunch's Teenage Jesus and the Kerks, Mars, and DNA were the most extreme of these bands.

All of what I'm writing about here contained a stark kind of minimalism and did not shy away from the dark side. As a matter of fact, they were into blackness in a big way. All of my work from then to now has grown out of these influences and made me a distortion junkie. Is it any wonder?

II

[Rock and Roll is America! Asshole!]

I always saw Europe as total poser weighed down with history, and America as total substance with disposable history, even if American substance is violence, sex and stupidity. That is why I never had much use for European/French simulation theories. I want reality at all cost. I wanna drop the bomb.

II

[Rock and Roll è l'America! Coglione!]

Ho sempre visto l'Europa come un essere che, appesantito dalla storia, si atteggia, e l'America come sostanza vera, con la sua storia usa e getta, anche se questa sostanza è fatta di violenza, sesso e stupidità. È per questo che non ho mai avuto bisogno delle teorie della simulazione Europee/Francesi. Voglio a tutti i costi la realtà. Voglio far cadere la bomba.

L'America è il bullo violento del campo scolastico, al quale si rivolge il resto del mondo quando vuole picchiare qualcuno. La verità è questa. Non giocare con gli Stati Uniti se non fai sul serio, ipocrita.

[Little Richard is the greatest living artist]

After WWII, the USA took over the world. Everyone wanted to suck life from the U.S. We are the atomic X-treme team, with over 66,000 atomic hot-heads ready to go off: this is ground zero, baby!

I've played in bands since junior high, and whether I'm making music, painting, getting dressed, whatever, it turns out to be the same disaster.

Tutto ciò di cui sto scrivendo conteneva una forma austera di minimalismo e non rifuggiva il lato oscuro. Era roba completamente immersa nell'oscurità. Da allora ad oggi, tutto il mio lavoro è stato influenzato da queste cose, e mi ha fatto diventare un drogato della distorsione. C'è da meravigliarsi?

II

[Rock and Roll è l'America! Coglione!]

Ho sempre visto l'Europa come un essere che, appesantito dalla storia, si atteggia, e l'America come sostanza vera, con la sua storia usa e getta, anche se questa sostanza è fatta di violenza, sesso e stupidità. È per questo che non ho mai avuto bisogno delle teorie della simulazione Europee/Francesi. Voglio a tutti i costi la realtà. Voglio far cadere la bomba.

L'America è il bullo violento del campo scolastico, al quale si rivolge il resto del mondo quando vuole picchiare qualcuno. La verità è questa. Non giocare con gli Stati Uniti se non fai sul serio, ipocrita.

[Little Richard è il più grande artista vivente]

Dopo la seconda guerra mondiale, gli Stati Uniti hanno conquistato il mondo. Tutti volevano succhiare via la vita dagli Stati Uniti. Noi siamo l'X-tream Team atomico. Con più di 66,000 testate atomiche pronte ad esplodere: questo è il punto zero, baby!

I have an extreme, chaotic, fucked-up, misfit point of view.

[From disaster paintings to total hardcore disaster art/life]

When the Beatles were singing "Taxman," the Velvet Underground were singing "Heroin." It's one thing to sell your output after the fact; it's another to manufacture yourself and your work to fit corporate need. I have no time for the later shit (the Beatles suck).

My relation between Rock and visual art: I will bleed for you.

I was sitting with my friend Cat (a pretty blond girl from Detroit by way of Chicago with a love for AC/DC and explosives) in Queens, looking across the East River at Manhattan; just sitting, smoking a joint. It must have been 3 or 4 A.M. Cat noticed the constant din of Manhattan, all cars, trucks, and electricity. That's the sound of mankind in the year 1999. I am sure that if E.T. is listening to Planet Earth, it hears the electro-din. Music to my ears, art for my soul, buzzing power chords and feedback... a movie of the Empire State Building for eight hours.

[Live free or die, muthafucker]

The music that formed my idea about life and how to live is "free" music. Punk is total in its freedom because of the D.I.Y. thing. You want to make music, films, books, whatever: do it yourself. Everything is cool as long as it's honest. Hardcore, No Wave, Old School, New School, Garage, Electronic, Noise; however you choose to express yourself, just do it and fuck the system, fuck the industry. Be beyond politics, beyond society. Freedom at all cost.

If you're not into what I am doing with my life, I don't care.

Most are afraid of total freedom, of nothingness, of life. You try to control everything, but nature is uncontrollable. It doesn't matter how you express yourself (words, image, electric guitar); what matters is that you have something to express.

Ho suonato nelle band dalle scuole medie, e quando faccio musica o quadri o mi vesto, qualsiasi cosa risulta inevitabilmente essere sempre lo stesso disastro. È il mio modo di vedere le cose: estremo, caotico, sbagliato, disadattato.

[Dai quadri disastrosi alla vita/arte completamente hardcore]

Quando i Beatles cantavano "Taxman," i Velvet Underground cantavano "Heroin." Un conto è vendere il tuo out-put reale; un altro è dare forma a te stesso e al tuo lavoro per rientrare nei bisogni aziendali. Io non ho tempo per quest'ultima merda (i Beatles fanno schifo).

La mia relazione tra il rock e l'arte visiva è: io sanguinerò per te.

Ero seduto nel Queens con la mia amica Cat (una ragazza bionda che veniva da Detroit via Chicago, con la passione per gli AC/DC e gli esplosivi), e guardavamo Manhattan attraverso l'East River; semplicemente seduti, fumando una canna. Saranno state le tre o le quattro del mattino e Cat notò il frastuono costante di Manhattan, le macchine, i camion e l'elettricità. Era il suono del genere umano nel 1999. Sono sicuro che se E.T. ascoltasse il Pianeta Terra, sentirebbe tutto questo frastuono elettrico. Musica per le mie orecchie, arte per la mia anima, accordi forti e ronzanti, feedback... un film dell'Empire State Building che dura otto ore.

[Vivi libero o muori, figlio di puttana]

La musica che ha dato forma alla mia idea della vita e del modo in cui si vive è musica "libera". Il Punk è del tutto libero, per la sua mentalità D.I.Y. (Do It Yourself, *ndr*). Vuoi fare musica, film, libri, qualsiasi cosa: fallo da solo. Tutte le cose sono fide quando sono sincere. Hardcore, No Wave, Old School, New School, Garage, Electronic, Noise; in qualsiasi modo scegli di esprimerti, fallo e manda affanculo il sistema, manda affanculo l'industria. Devi andare oltre la politica, oltre la società. Libertà a tutti i costi.

Se non sei interessato a quello che faccio della mia vita, me ne frego.

Tutti hanno paura della libertà totale, del nulla, della vita. Cerchi di controllare tutto, ma la natura è incontrollabile. Non importa come ti esprimi (parole, immagini, chitarre elettriche), quello che importa è che tu abbia qualcosa da esprimere.

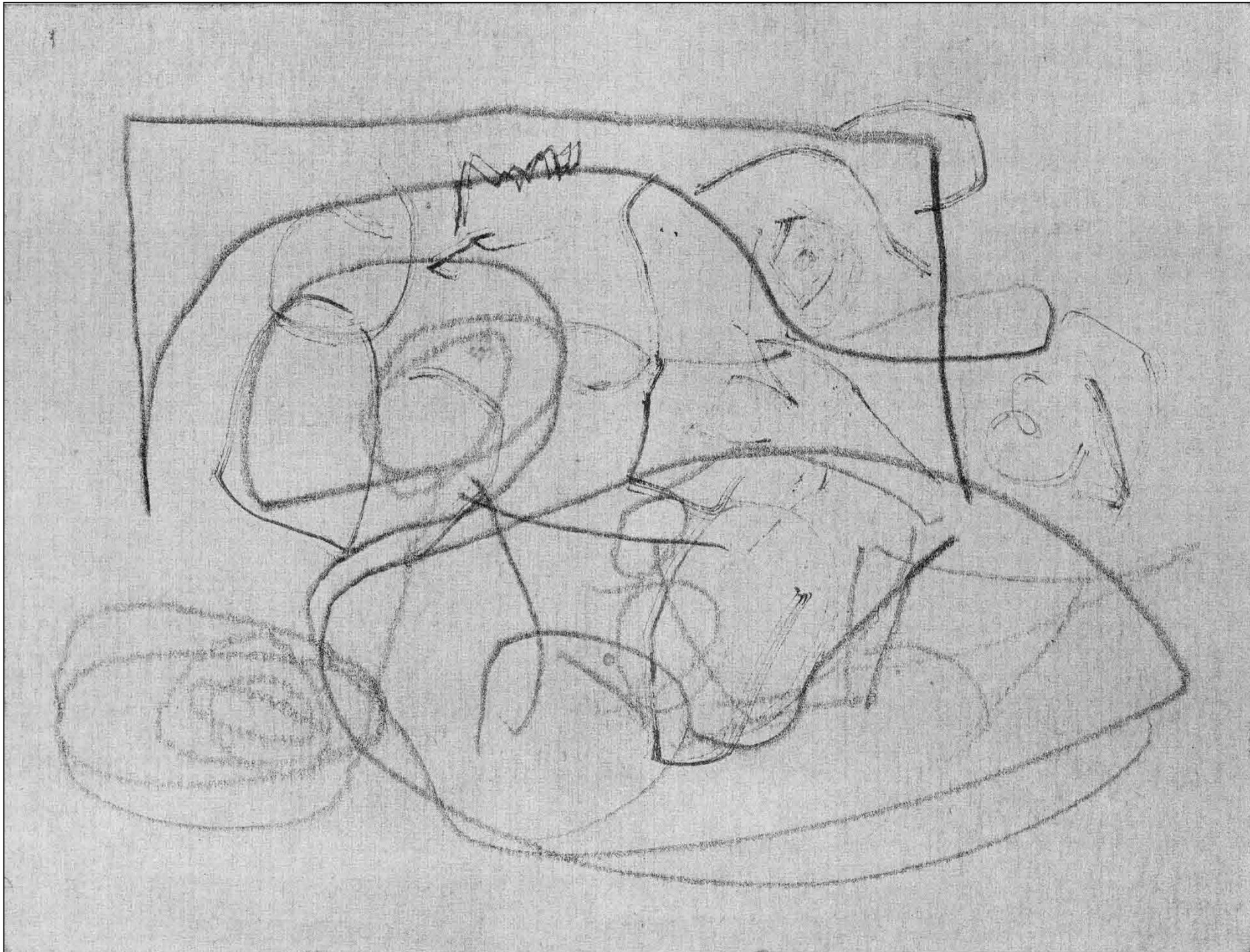


MARZIA MIGLIORA

Forever overhead

Napoli - inaugurazione 24 gennaio 2010

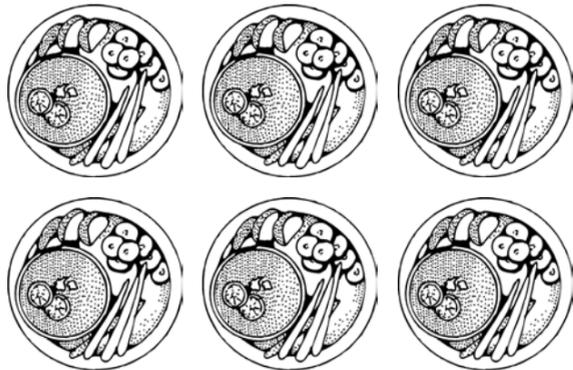
LIA RUMMA



Emilio Prini

LITOGRAFIA '92-'94 (2009)

TO BIO OR NOT TO BIO



If I were ever going to be executed and had to choose a “last meal,” it would undoubtedly be a nice fatty corned beef (a pickled cut of beef), boiled for hours with green cabbage and potatoes and served with copious amounts of spicy brown mustard. As this obviously doesn’t exist in Italy, I have been trying to make my own and perfect the pickling process for some time now. All of the trials end the same way: they look correct, smell correct, and vaguely taste correct, but there’s always something missing. It’s the texture that’s off. The meat and fat don’t melt in your mouth. It’s like listening to an orchestra with the piano out of tune. And one day it finally dawned on me why. I was using a bio grass-fed cut of meat. Let’s be honest here. How much do you have to fucking starve an animal to render its flesh so tough and tasteless? I’ll take a good ol’ GE (genetically engineered) corn-fed cow any day.

Which brings us to the topic at hand: the nutritional, environmental, political and socio-economic pros and cons of bio (organic) farming and meat production.

The term “organic farming” was coined by Lord Northbourne in his 1940 book *Look to the Land*. He envisioned “the farm as organism” to describe an ecologically balanced approach to farming in contrast to what he called “chemical farming.”

Today the term has generally come to mean the production of crops and animals that have the highest possible nutritional values without the use of chemicals, antibiotics or synthetics (genetically altered source product), and to leave the lowest possible ecological footprint on the land.

Which all sounds well and good in a perfect world. But like so many noble ideas and movements, if there’s money to be made off of it, there will always be those willing to twist and exploit it solely for profit. I happen to know a farmer in Tuscany who made an appointment with the state agencies to have his farm certified organic. When the inspector came, he had no interest in looking at the farm or its records, but instead asked for a bribe to give the farm its certification. And worse than these profiteers are the crazies and food hypocrites who lecture others on how good they feel eating only bio products. Like this is going to magically reverse their pack-a-day smoking habit or de-liquor their liver that’s just about ready to spontaneously combust. What about cell phone radiation? The “acceptable levels” of contaminants in drinking water that they don’t tell you about? The Vatican? My god, a walk through the center of Rome in summer is enough to poison you. In a bizarre twist of fate, the very technological and chemical advances in farm-

ing (Franken-farming) that were originally created to end world hunger has allowed the world population to grow in lock step with the development and implementation of these pesticides, antibiotics and GE-altered seeds and crops. With the higher crop yields came lower commodity prices and the ability to feed more people. But the lower prices also meant lower profits for farmers. This, in turn, forced farmers to cut trees and farm more land to grow more produce in order to make up for the drop in prices. It also prevented farmers from growing several varieties of the same crop. This has virtually stamped out crop diversity, making an entire crop susceptible to blights, molds and insects, which ties the farmer ever more to the GE-altered seeds that have been created to combat these maladies. Governments pay farmers subsidies to grow or not grow certain crops in order to keep farms afloat and to manipulate the commodity markets to keep food manufacturers happy. Low prices at the supermarket keep people consuming, which keeps the economy growing. Capitalism at its finest....

Ecoci dunque al soggetto in discussione: i pro e i contro, ambientali, politici e socio-economici dell’alimentazione bio, la produzione di carne e l’agricoltura organica.

Il termine “agricoltura organica” fu coniato da Lord Northbourne nel 1940 nel libro *Look to the land*. Northbourne riconobbe la “fattoria come organismo” nel descrivere un approccio della produzione ecologicamente bilanciato in contrasto con quella da lui denominata “agricoltura/allevamento chimica/o”.

Oggi il termine viene generalmente usato per descrivere la produzione di raccolto nonché l’alimentazione animale con attribuito di maggior valore nutrizionale senza uso di prodotti chimici, antibiotici o prodotti sintetici (prodotti alterati geneticamente), lasciando così il minimo impatto su terreno.

Il tutto suona in maniera fantastica in un mondo teoricamente perfetto. Ma come tutte le idee pure ed i movimenti che perseguono una nobile causa, c’è sempre chi si aggrega con il fine di sfruttare la situazione e trarne profitto economico. Conosco un contadino il quale aveva intenzione di certificare la propria fattoria come organica. Una volta preso appuntamento con l’agenzia di competenza fu visitato da un ispettore che si dimostrò completamente disinteressato alla documentazione o la manutenzione della fattoria ma allo stesso tempo molto aperto ad un “compenso” per rilasciare la propria certificazione. Ma peggio di questi profittatori sono i folli, ipocriti del cibo, i quali generalmente attaccano una litania su quanto si sentano meglio mangiando prodotti bio, come se questa dieta potesse magicamente far scomparire il pacchetto di sigarette che fumano quotidianamente o de-liquorizzare i loro fegati pronti ad auto-icendiarsi. E le radiazioni dei cellulari? Il “livello accettabile” di contaminazione presente nell’acqua potabile di qui non si parla? Il Vaticano? Dio mio, una passeggiata in estate al centro di Roma basta ad avvelenarti.

Il fatto ha voluto che lo stesso progresso tecnologico e chimico nel campo agricolo (Franken-farming) originariamente creato per dare fine alla fame nel mondo, abbia fatto sì che la popolazione mondiale sia cresciuta di pari passo con l’incremento di pesticidi, antibiotici, semi e raccolti alterati geneticamente. Con l’alta produzione di raccolti arrivarono anche prodotti a prezzi più bassi e la possibilità di sfamare più gente. Ma il prodotto a prezzo minore ha anche significato introiti inferiori per i contadini. Questo a sua volta ha forzato i contadini a tagliare più alberi per mettere più terra a frutto ed ottenere più prodotto nel tentativo di compensare con l’abbassamento dei prezzi. Questo processo ha anche prev-



ing (Franken-farming) that were originally created to end world hunger has allowed the world population to grow in lock step with the development and implementation of these pesticides, antibiotics and GE-altered seeds and crops. With the higher crop yields came lower commodity prices and the ability to feed more people. But the lower prices also meant lower profits for farmers. This, in turn, forced farmers to cut trees and farm more land to grow more produce in order to make up for the drop in prices. It also prevented farmers from growing several varieties of the same crop. This has virtually stamped out crop diversity, making an entire crop susceptible to blights, molds and insects, which ties the farmer ever more to the GE-altered seeds that have been created to combat these maladies. Governments pay farmers subsidies to grow or not grow certain crops in order to keep farms afloat and to manipulate the commodity markets to keep food manufacturers happy. Low prices at the supermarket keep people consuming, which keeps the economy growing. Capitalism at its finest....

But organic food production at this point and time is not a plausible way to feed a world of 6.7 billion inhabitants. In fact, bio food production uses substantially more land, energy (in the form of labor and CO2) and resources like water (which will be a commodity in its own right in the near future). For example, 122 sq meters are needed to produce a ton of organic vine tomatoes, compared to 19 sq meters for conventionally grown ones. Organic milk requires 80% more land to produce. And e-coli bacteria outbreaks can and do happen via manure used as fertilizer on organic farms. This seems like a lot of waste for products that, according to many studies, have the same nutritional levels, whether organic or not.

But by far the biggest disadvantage to bio food is the cost, usually in the range of 20–100 percent more than traditionally grown foods. And with the exception of the unshowered, natural-fiber-futon-on-the-floor crowd that are throwing Molotov cocktails at the G8 Summits, it’s basically nothing more than a bullshit status symbol. I go to a bio store in my neighborhood to buy soymilk for my wife, as she is lactose-intolerant. The store is filled with cranky, skinny rich women clamoring to fill their biodegradable shopping bags with overpriced vegetables and products. It’s ironic that the very people that can afford to eat organic food without additives are usually the first to be popping anti-depressants and injecting themselves with Botox and koala urine in order to preserve the last remains of their youth. (FYI, you can always tell their true age by their hands.)

As far as flavor, bio products vary tremendously item by item. I find organic carrots and peppers to be far superior to traditional ones. Poultry and eggs, too. Most fruit and beef products I prefer grown with traditional methods. But in reality, flavor is usually more dictated by the quality of the soil, what the animal is fed and the variety grown/raised than anything else. Eating locally grown and seasonal also plays a role in taste as well.

Is factory-farming horrible and wrong? You bet. Do I strongly agree that all food should be grown without the chemicals and antibiotics routinely used today? Absolutely. I also strongly believe that we are a civilization in decline. That we have crossed the threshold of no return and that, in our lifetime, we’ll begin to see the rapid diminishment of ocean fish stocks, clean drinking water and further compromised food production safety in order to maximize corporate profits and feed an ever-growing world population. Unfortunately, a lot of us are going to have to disappear before Earth can start the process of rebalancing herself. If you truly want to be a healthier human being, follow your bodily instincts and eat what makes you happy and feel good.

enuto i contadini dal piantare e far crescere varie specie della stessa coltivazione. Ciò ha inoltre praticamente cancellato la differenziazione tra colture, creando le condizioni adatte alla suscettibilità di parassiti quali muffe, ruggine fogliare, o altri tipi di malesseri, situazione che ha forzato i contadini ad usare sempre più semi geneticamente alterati, immuni a queste malattie. I governi elargiscono fondi ai contadini per crescere o non crescere alcuni tipi di coltivazioni evitando che varie fattorie vadano in bancarotta e manipolando allo stesso tempo la richiesta del mercato accontentando l’industria alimentare. I bassi prezzi al supermercato incrementano il consumo, l’economia cresce: è capitalismo allo stato puro...

Allo stesso tempo il cibo organico in questo momento non è un’alternativa plausibile per sfamare un mondo popolato da 6.7 miliardi di persone. Il processo di crescita bio usa, infatti, più terreno ed energia (in termini di manodopera e CO2) nonché risorse come acqua (che diverrà un bene prezioso nel prossimo futuro). Per fare un esempio, si ha bisogno di 122mq per produrre una tonnellata di pomodoro organico a confronto dei 19 mq usati nel crescerli regolarmente. Per produrre latte organico si ha bisogno dell’80% in più di terreno. L’uso di concime come fertilizzante nelle fattorie bio può creare epidemie di ecoli. Questi fattori sembrano uno spreco considerando secondo molti studi che il prodotto finale sia organico che non ha lo stesso valore nutrizionale.

La cosa più svantaggiosa del cibo bio è chiaramente il costo, di solito dal venti al cento per cento in più di quello cresciuto in maniera tradizionale. Tenendone fuori gli estremisti non docciati che alloggiano su futon in fibra naturale, ovvero quelli che tirano molotov agli incontri del G8, il cibo bio non è altro che uno status-symbol, una cazzata. Vado spesso in un negozio bio nel mio quartiere per comprare latte di soia per mia moglie che è intollerante al lattosio. Il negozio è pieno di ricche signore, magre, incazzose che vocalizzano il loro malcontento mentre riempiono le buste biodegradabili di prodotti e vegetali sovrapprezzo. È ironico pensare che proprio le persone in grado di permettersi il cibo organico e senza conservanti, sono spesso sotto psicofarmaci antidepressivi e sono tra i primi a gonfiarsi di botox o iniettarsi d’urina di Koala pur di preservare quel che resta della loro gioventù (comunque è facile identificare l’età osservando le mani).

Per quanto riguarda il sapore, il prodotto biologico varia tremendamente da cosa a cosa. Trovo personalmente che le carote ed i peperoni organici siano altamente superiori di quelli cresciuti in maniera tradizionale. Credo sia lo stesso per quanto riguarda pollo e uova mentre per la maggioranza della frutta o la carne di manzo preferisco il metodo tradizionale. In realtà il sapore ha più spesso a che fare con la qualità del terreno, quello che l’animale mangia e la varietà di prodotto cresciuta. Mangiare prodotti locali e stagionali ha a sua volta una grande influenza sul sapore.

È l’allevamento industriale un metodo sbagliato e orribile? Puoi scommetterci. Sono dunque pienamente d’accordo con il fatto che tutti i cibi dovrebbero essere cresciuti senza prodotti chimici o gli antibiotici di cui si fa uso quotidianamente oggi? Assolutamente. Credo anche pienamente nel fatto che siamo una civiltà in declino. Che abbiamo sorpassato il punto di non ritorno e saremo testimoni durante il corso della nostra vita del venire a mancare del pesce negli oceani nonché della fine dell’acqua potabile e saremo testimoni di pratiche per la produzione del cibo sempre meno sicure per facilitare al massimo i profitti delle corporazioni e sfamare la popolazione di un mondo in continua crescita. Sfortunatamente molti di noi dovranno scomparire per far sì che la terra cominci a riequilibrarsi. Se davvero vuoi diventare un essere umano più sano, segui l’istinto, il tuo corpo, mangia quello che ti rende felice e sentiti bene.



Roman souvenir fan € 0,99

'Happy wishes' stockings by BFL € 1,50

Leopard panties by La Cosa € 1,00

Rubber ankle boots by Ladies Bowling € 2,50

Spider gloves € 2,00

LOVE/HATE woollen pullover by Atrium € 1,00

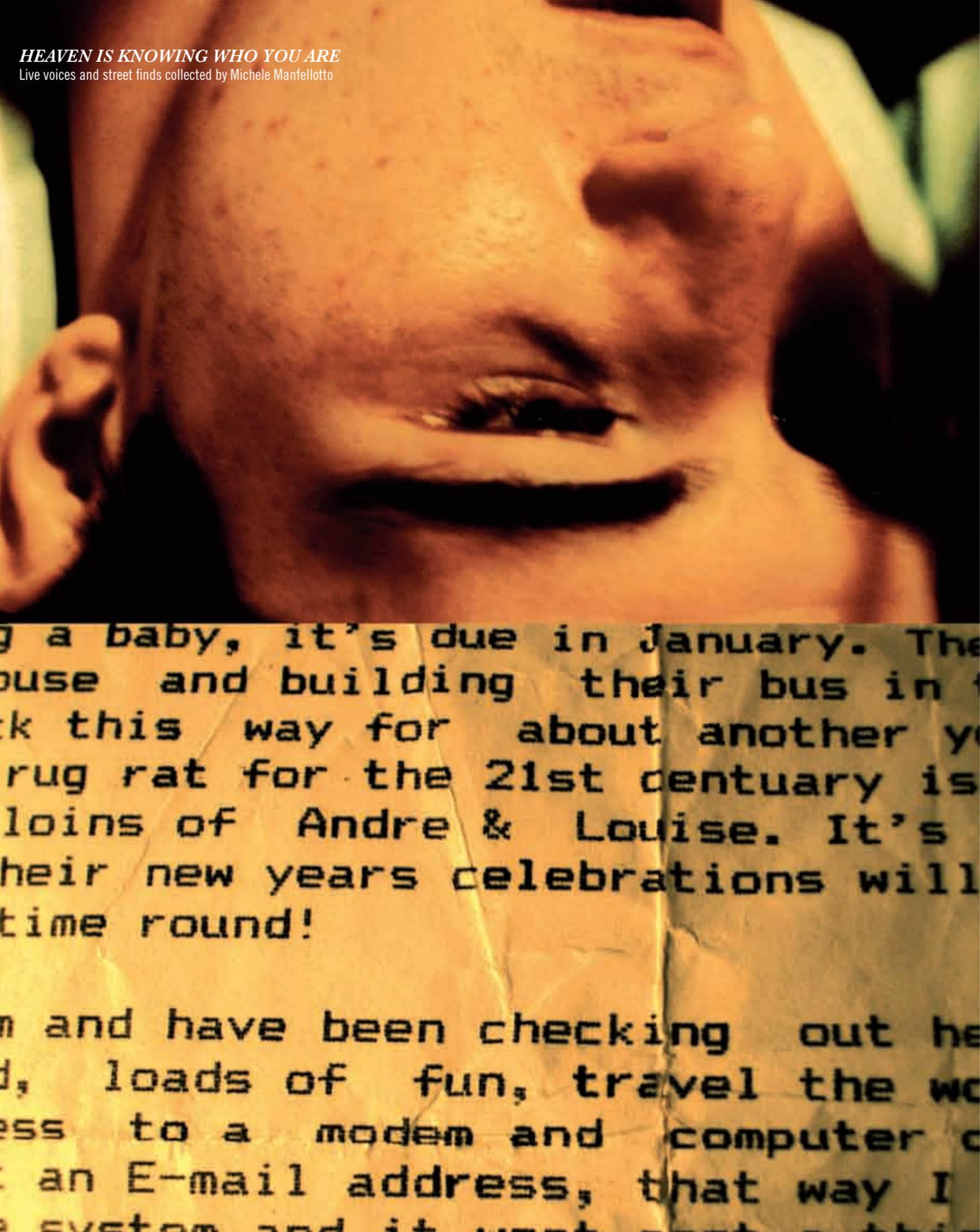
Flower leggings € 1,00

Tanktop by Liabel € 1,50

Best Buds earrings € 1,00

Yellow pages scarf € 1,00





HEAVEN IS KNOWING WHO YOU ARE

Live voices and street finds collected by Michele Manfellotto

IT LURKS

HECTOR, 1977:
STOKE NEWINGTON, 1996

“No, I didn’t know Emilia yet. She knew my friends, not me. Now we’re inseparable but I still listen to other people’s stories attentively, searching for the Emilia of the years that I missed out on. In London I just missed her, a thousand times. I’d followed the people who left and squatted houses. It was almost legal, some of them even managed to get rights. In 1996: the year they killed Tupac, I read it on a plane. My friends listened to hardcore and dug up their skateboards because it was in. It was a moment of passage: there was always this thing about the underground, only generic, less and less political, mixed up with graphics, and hence the first hip brands, fashion. Some people knew Emilia, she’d lived there for ages. She was into this stuff, for her job, for her friends. That’s why everyone was like, *Emilia’s pretty, she’s good, she’s talented, she’s cool*. Most of all, *Emilia’s hot*. She got on my nerves a little. The collective pose, the shared feeling that everything’s more real in London: I felt left out, I hated hearing them talk about it. I hung around by myself, if I smoked I got paranoid. One time, the friend of one of the girls that lived with us slept in my room: she had the body of a pin-up and teeth like a pony, everyone was hot for her. I’d pigged out at the all-you-can-eat Indian, so I closed myself into my sleeping bag farting, in protest. The house was in Stoke Newington. It must have been a town house once, or a hotel. There was a huge kitchen, run-down like the other rooms, and the garden, which was a creepy tangle of weeds. Once in a while you’d go there to shit because the bathroom didn’t work, there was no water. The easiest way to take a shower was to go to the public swimming pools. One time we went to a really big pool, for families, with slides: it was kind of gross, people must have pissed in it. Two junkies lived in that house before us. We came in thinking it was empty. They came back and saw that we were there: they left, without making a fuss. John and Paul. We went up to their room: we found two thousand bottles of codeine, empty, all lined up, single file, one next to the other in the middle of the shitshow. I saw a bag on the floor and I opened it.

There was a used fix capped shut and a piece of paper folded in four, a letter for the guy called John. It was from a friend of his: he’d just had a kid, he wrote about a job they were supposed to give him but they weren’t anymore, about another couple with a baby on the way. These guys were building a *bus* in their backyard, but it didn’t say what for. It was a real letter, on paper. Email and all that shit still wasn’t around. I kept it.

EMILIA, 1967: PETE’S BOOK, 1996

“I’d been with this guy for two years: he played in a band and had crap jobs. Things were going bad for a while and at a certain point he said, *I met a girl*. And that’s it, bye. We broke up, I felt awful. I knew this guy Pete at the time. A photographer, the son of this guy that ran a big fashion magazine. A kid: it was ’96 and he must have been twenty, give or take. He was just starting out, mostly taking photos of people on the street. Interesting types in their natural environment, like, portraits. *This guy works in such and such a place, does this kind of stuff, wears these kind of clothes*: kind of in the trend of his father’s magazine, since the very first issue. I met Pete in a circle of skaters. He wasn’t part of it: he’d wangle his way in, he wanted to take photos of people. This stuff was exploding, the interest in graphics and art connected with skateboarding. He started calling me, *I’d really like to show you my portfolio, hear what you think*. I was trying to work freelance in fashion and three times a week I did the windows for this store: a half-crap deal, but it was fun and made money. I definitely couldn’t have introduced him to anyone. In the end I said, *OK, show me the portfolio*.

Pete shows up with this book full of photos of people, and he’d photographed him too, my boyfriend: the one I’d just broken up with. I keep on leafing and I get to the photo of this girl. I didn’t know who it was. Pete points to her and goes, *Just think he’s dating her now: she liked his photo and asked me for his number*. She worked in a store too, a lingerie store but a super-fancy one, once in a while she modeled. Pete had photographed

HECTOR, 1977:
STOKE NEWINGTON, 1996

“No, ancora non conoscevo Emilia. Lei conosceva i miei amici, non me. Ora siamo inseparabili ma io ancora ascolto attento i racconti degli altri e cerco Emilia degli anni che mi sono perso. A Londra non l’ho incontrata per un pelo, mille volte. Ero andato sulla scia di quelli che partivano e occupavano le case. Era quasi legale, certi riuscivano pure a farsi dare il sussidio. Nel 1996: l’anno che hanno ammazzato Tupac, l’ho letto in aereo. I miei amici ascoltavano hardcore e avevano riesumato lo skate perché andava di moda. Era un momento di passaggio: c’era sempre questa cosa dell’underground, ma generica, sempre meno politica, e insieme anche la grafica, perciò le prime marche fide, la moda. Certi conoscevano Emilia, che viveva là da un sacco. Stava in mezzo a queste cose, per il suo lavoro, per gli amici suoi. Perciò tutti, *Emilia è bella, è buona, è brava, è fica*. Soprattutto, *Emilia è bona*. Un po’ mi dava ai nervi. La posa collettiva, il sentimento condiviso che a Londra tutto è più reale: mi sentivo tagliato fuori, odiavo che ne parlassero. Giravo da solo, se fumavo diventavo paranoico. Una volta ha dormito nella mia stanza l’amica di una che stava con noi: aveva un fisico da pin-up e i denti da pony, piaceva un sacco a tutti. Io, che mi ero sfondato all’indiano *all you can eat*, mi sono chiuso nel sacco a pelo a scureggiare, per protesta. La casa era a Stoke Newington. Doveva essere stata una casa borghese, o un albergo. C’era una cucina enorme, diroccata come le altre stanze e il giardino, che era un groviglio pauroso di erbacce. Ogni tanto ci andavi a cacare perché non funzionava il bagno, l’acqua non c’era. Il sistema più facile per fare la doccia era andare alle piscine comunali. Una volta siamo stati in una piscina grossa, per famiglie, con gli scivoli: faceva un po’ schifo, la gente di sicuro ci pisciava dentro. Prima di noi, in quella casa abitavano due tossici. Siamo entrati pensando che fosse vuota. Sono tornati e hanno visto che c’eravamo noi: se ne sono andati, senza fare storie. John e Paul. Siamo saliti in camera loro: abbiamo trovato duemila boccette di codeina, vuote, tutte in fila, in ordine una

vicina all’altra in mezzo al merdaio. Per terra ho visto una valigia e l’ho aperta. C’era una spada usata richiusa col cappuccio e un foglio di carta piegato in quattro, una lettera per quello che si chiamava John. Era di un amico suo: aveva appena avuto un figlio, parlava di un lavoro che dovevano dargli ma non gli avevano dato più, di un’altra coppia con un bambino in arrivo. Questi costruivano un *bus* nel loro giardino, ma non c’era scritto per farci che. È una lettera vera, di carta. E-mail e cazzi vari ancora erano poco diffusi. Me la sono tenuta.”

EMILIA, 1967: PETE’S BOOK, 1996

“Stavo con questo tipo da due anni: suonava in una band e faceva lavori del cazzo. Le cose andavano male da tempo e a un certo punto lui ha detto, *Ho conosciuto una tipa*. E basta, ciao. Ci siamo lasciati, io sono stata malissimo. Allora conosco questo Pete. Un fotografo, figlio di uno che faceva una rivista di moda grossa. Un pischello: era il ’96 e lui avrà avuto sì e no vent’anni. Stava cominciando, fotografava soprattutto gente per strada. Tipi interessanti nel loro ambiente naturale, tipo ritratti. *Questo lavora nel tale posto, fa queste cose, si veste così*: un po’ il marchio della rivista del padre, dall’inizio. Ho conosciuto Pete in un giro di skater. Lui non c’entrava: si infilava, voleva fotografare la gente. C’era il boom di queste cose, l’attenzione per la grafica e l’arte legate allo skate. Ha cominciato a telefonarmi, *Vorrei tanto farti vedere il mio book, sapere che ne pensi*. Io cercavo di lavorare freelance con la moda e tre volte a settimana facevo le vetrine per un negozio: una mezza caccata, ma era divertente e portava soldi. Di sicuro non potevo presentargli nessuno. Alla fine gli ho detto, *OK, fammi vedere il book*.

Pete è arrivato con questo book pieno di foto di gente e aveva fotografato pure lui, il mio fidanzato: quello con cui mi ero appena lasciata. Vado avanti a sfogliare e arrivo alla foto di una tipa. Non sapevo chi fosse. Pete la indica e fa, *Pensa che lui ora esce con lei: a lei è piaciuta la foto di lui e mi ha chiesto il suo numero*. Anche lei lavorava in un negozio, un

her, and he'd photographed him too. When Pete showed her the photos, she said, *He's cute, who is he?*

She got his number, she called him, and they went out.

He was dating her now.

It was to show me the photo that Pete had wanted to see me. If not, then why?

Maybe he felt guilty, wanted to confess. Or he was crazy and liked making people suffer: a power thing. Or he didn't want to tell me and just happened to spill everything in a moment of embarrassment.

I don't know, he created it, this thing. You know, I don't know? Mind your own fucking business.

Right then and there I didn't think anything. More than what Pete had done, it was the thing in itself that hit me, it seemed absurd.

I thought, *Check this girl out, going and calling some guy she doesn't know just like that, because she likes a photo.*"

HECTOR, 1977: GOTHAM AND THE REAL HIP HOP, 2007

"I moved, my room's still full of boxes. I took the opportunity to throw stuff out: useless stuff, things I don't want on me anymore.

I found the letter and I showed it to Emilia.

I went back to London, with just her, after more than ten years. Now it looks like Gotham City.

Glass and purple lights, gaping holes in the asphalt in the middle of construction sites, darkness. And the white steam that comes out of the manholes: like in New York, the original Gotham.

Or the gangs of twelve-year olds armed to the teeth, the grime guys running around intimidating and vandalizing without restraint and shooting each other for futile reasons.

It's this mythological idea of the metropolis: real people imitate it.

That's why the soundtrack for the new *Batman* should be done by someone like Shackleton.

On the one from *Strange Days* there's Tricky, someone who used to wear make-up and drag and go club-hopping with that fine woman of his.

That movie's from '95. Now it's different: instead of participation there's this isolation, nothing alive, same as everywhere.

Emilia doesn't notice this stuff. She's been in London a lifetime and she's seen everything: the party with Prince, the butt-naked kung-fu black guy that chased away a squad of cops in riot gear.

On TV she watched this show, a sort of sampling of absurd medical cases.

I saw an episode about this Thai guy who has a colony of gigantic moles spread all over his skin that turn him into a kind of tree-man, like Swamp Thing.

Emilia can't stop watching this stuff. Everything was vaguely sunnier when I was there: we watched *Heroes* and I told her what was copied from *X-Men*.

Hers is a way of adapting. London can be inhospitable, hard, even going out for groceries can break your heart.

The tough ones all hang out at the pub on the other side of the city, they cross the cold like that. They throw themselves on the couch, in the house they've been given by the council. They have a cup of tea, maybe a spliff: and they watch the tree-man.

At the beginning, if I was far away, I'd get melancholic thinking about Emilia home alone with the tree-man. Then I understood that it was practice, a dignified and admirable discipline.

The English tell this crap joke about a guy who goes around with two bunches of parsley stuck in his ears.

A man says to him, *Hey, you've got parsley in your ears!*

And he says, *I can't hear you: I've got parsley in my ears.*

Emilia can laugh at something like that.

The other day I showed her the letter. I was thinking about that John who used to get doped up in an abandoned house, in 1996. His friend writing from far away: he had a kid, played the guitar.

Emilia read a bit out loud:

He burst into this world after thirteen excruciating hours of labor, man it was wearing (I think it wore Shelley out a bit too).

Shelley was the mother of this son of theirs, his woman.

Emilia said, *He writes like that about his girlfriend: how crass.*

When I found the letter I wasn't much more than a tourist. Emilia was there, like so many, and the letter's addressee was one of many: John, from who knows where, living.

If you start thinking about these things a city will kill you, that's why Emilia never does."

negozio di biancheria intima ma di super-lusso, ogni tanto faceva la modella. Pete aveva fotografato lei, e aveva fotografato anche lui.

Quando Pete le ha fatto vedere le foto, lei gli ha detto, *Carino lui, chi è?*

Si è fatta dare il numero, l'ha chiamato e si sono visti.

Lui stava con quella, adesso.

È per farmi vedere la foto che Pete ha voluto incontrarmi. Perché se no?

Forse si è sentito in colpa, voleva confessare. O era matto e godeva a far stare male gli altri: una cosa di potere. O non voleva dirmelo e gli è scappato di raccontarmi tutto in un momento di imbarazzo.

Non so, l'ha creata lui, questa cosa. Sai che non la so? Fatti i cazzi tuoi.

Là per lì non ho pensato niente. Più che quello che mi aveva fatto Pete, mi ha fatto impressione la cosa in sé, che mi sembrava assurda.

Dicevo, *Guarda questa che figlia e chiama uno che non conosce così, perché le piace una foto.*"

HECTOR, 1977: GOTHAM AND THE REAL HIP HOP, 2007

"Ho traslocato, la mia stanza è ancora piena di scatole. Ho approfittato per buttare: cose inutili, cose che non voglio più con me.

Ho trovato la lettera e l'ho fatta vedere a Emilia.

Sono tornato a Londra solo con lei, dopo più di dieci anni. Ora sembra Gotham City.

Vetro e luci viola, voragini nell'asfalto in mezzo ai cantieri, l'oscurità. E il vapore bianco che esce dai tombini: come a New York, la Gotham originale.

O le gang di dodicenni armati fino ai denti, i tizi grime in giro a delinquere senza ritegno e a spararsi per futili motivi.

È questa idea mitologica della metropoli: le persone vere la copiano.

Perciò la colonna sonora del nuovo *Batman* dovrebbe farla uno tipo Shackleton.

In quella di *Strange Days* c'è Tricky, uno che si truccava e si travestiva e andava per locali con la bella fica della donna sua.

Quel film è del '95. Adesso è diverso: invece della partecipazione c'è questo isolamento, niente di vivo, come dappertutto.

Emilia non fa caso a queste cose. A Londra è stata una vita e ha visto tut-

to: la festa con Prince, il negro kung-fu completamente nudo che mette in fuga un plotone di celerini.

Alla tv guardava questo programma, una specie di campionario di casi medici assurdi.

Ho visto una puntata su questo tailandese che ha una colonia di nei giganti che gli dilaga addosso trasformandolo in una specie di uomo-albero, tipo Swamp Thing.

Emilia guarda queste cose e non riesce a smettere.

Tutto era vagamente più solare quando c'ero io: guardavamo *Heroes* e io le spiegavo cosa era copiato dagli *X-Men*.

Il suo è un modo di adattarsi. Londra può essere inospitale, dura, anche uscire a fare la spesa può spezzarti il cuore.

I tipi tosti vanno al pub in comitiva all'altro capo della città, attraversano il gelo così. Si buttano sul divano, nella casa che si sono fatti assegnare dal comune. Si fanno un tè, magari si fanno una bomba: e si sparano l'uomo-albero.

All'inizio, se ero lontano, diventavo malinconico pensando a Emilia sola a casa con l'uomo-albero. Poi ho capito che è un allenamento, una pratica piena di dignità e ammirevole.

Gli inglesi raccontano questa cazzata su uno che gira con due ciuffi di prezzemolo infilati nelle orecchie.

Un altro gli dice, *Ehi, hai del prezzemolo nelle orecchie!*

E lui, *Non ti sento: ho del prezzemolo nelle orecchie.*

Emilia riesce a ridere di una cosa del genere.

L'altro giorno le ho fatto vedere la lettera.

Pensavo a quel John che si faceva le pere in una casa abbandonata, nel 1996. L'amico suo gli scriveva da lontano: aveva un bambino, suonava la chitarra.

Emilia ha letto un pezzo ad alta voce. *È schizzato in questo mondo dopo tredici ore strazianti di travaglio, amico è stato logorante, (mi sa che la cosa ha logorato un po' anche Shelley).*

Shelley sarebbe la madre di questo loro bambino, la sua donna.

Emilia ha detto, *Scrivo così della fidanzata sua: che spirito di patate.*

Quando ho trovato la lettera ero poco più di un turista. Emilia era lì, come tanti, e il destinatario della lettera era uno dei tanti: John, di chissà dove, vivente.

Se ti metti a pensare a queste cose una città ti uccide, perciò Emilia non ci pensa mai."



LOOPHOLES – between fiction and reality

by Rà di Martino



In 1964, in England, a documentary was shot that was destined to become history. It was called *Seven Up!*, not referring to the drink but actually meaning from seven (years old) up and portrayed fourteen British children from very different background and class to represent all aspects of English society. Seven years later the same thing was repeated, following the same children, now aged fourteen, and asking more or less the same questions. The idea was to show how class distinctions remain very defined, to show how already as a child one is predestined to a type of life. The documentary always starts off with the Jesuits' saying: "Give me a child until he is seven and I will give you the man."

The project continued, although since 1971, from the second episode, Michael Apted has been the director. In a very curious way, we see the fourteen kids become teenagers, young women and men, and then older and older. In 2011 they will be in *64 Up!* The participants will be sixty-four years old.

I had the very odd experience, which I recommend, to see the whole series at the same time by renting the entire box set. In three days I saw the lives of these people flow quickly by. Within the group of selected children some were very privileged, posh, and some others had very little, so one observes with a hint of cynicism how, for example, the desires of the young millionaires are slowly smudged by life and circumstances, or how the funny kid from the East End is, in the end, a still funny cab driver. There is, for example, John, the easiest to detest at first: very rich, with such a posh accent it's hard to understand him, and at seven already knew in which department of Oxford he wanted to go to. Thirty years later his arrogance is mitigated; he has a more modest tone, quieter. The interesting thing is that as a very early example of reality TV, the participants (and their families who firstly put them in such folly) probably had a very naïve perspective on the effects of television, and of the fact that their lives would be put on show every seven years to the entire nation. Imagine knowing

Nel 1964 in Inghilterra venne girato un documentario destinato a fare storia. Si chiamava *Seven Up!*, non come la bibita, ma come "dai sette (anni) in su!", e ritraeva quattordici bambini britannici di diverse classi sociali provenienti da diverse città a rappresentare, in un certo senso, tutti gli aspetti della società inglese. Sette anni dopo lo girarono di nuovo, riprendendo gli stessi bambini e seguendo più o meno le stesse domande. L'idea era quella di mostrare come le distinzioni sociali rimangano ben definite, a dimostrazione di come, già da bambini, la vita sia in generale pre-determinata. Il tutto si basava sul motto d'inizio del documentario, che era un famoso detto gesuita: "Datemi un bambino fino all'età di sette anni e vi mostrerò l'uomo".

Il progetto è poi continuato e dal 1971, dalla seconda puntata, Michael Apted diventa il nuovo regista e porta avanti la serie. In modo piuttosto curioso, vediamo i quattordici bambini diventare teenager, poi giovani uomini e donne, e poi pian piano sempre più vecchi. Nel 2011 filmeranno *64 Up!*. I partecipanti avranno ormai sessantaquattro anni.

Io ho fatto la stranissima esperienza, che in un certo senso consiglio, di vedere tutte le puntate insieme, affittando il box set. In tre giorni ho visto le vite di queste povere cavie svolgersi velocissimamente. Tra i bambini ne scelsero alcuni molto ricchi, snob, privilegiati e altri che avevano quasi niente, per cui si osserva con cinismo come per esempio i desideri dei piccoli miliardari arroganti siano stati poi smorzati dagli eventi della vita, o come il simpatico ragazzino proveniente dall'east-end diventi un simpatico tassista dell'east-end, e così via. C'è per esempio John, che è quello più facile da odiare: super ricco, con un accento così posh che è difficile capirlo, a sette anni già sapeva in quale dipartimento di Oxford sarebbe voluto andare. Dopo i trent'anni stempera le sue arroganze e diventa quasi modesto. La cosa interessante è che, come un vero e proprio anticipatore dei reality tv show, i partecipanti (e le loro famiglie che si prestarono a tale follia) avevano idee piuttosto naïf riguardo agli effetti



that every few years all you are doing now will be synthesized in twenty minutes and then seen by millions of people. People who meet you in the street can comment on how silly it was to leave that partner or how ugly your children are. Imagine hearing the kind and detached voice of the director summarizing your life whilst you are in the act of living it.

As a matter of fact many of the participants complain about the whole experience. The relationship with this experiment has become a subtle torture. But the amazing thing is that most of them keep doing it while they are actually free to leave the project whenever they want. So far, only one of them has left for good, the others might complain but keep going on as if doomed by it. I have to say this is one of the aspects I find most captivating.

All in all, this is one the most interesting documentaries I have ever seen and many new versions of it have been made, including in Japan, Russia, America and South Africa. Another interesting aspect is how some of the less lucky participants, in a crucial moment their lives, became homeless and one of the others helped them out, or how the wife of one of them says that they are probably keeping their marriage going to avoid showing a divorce!

A new series began in 2000 in England with new seven year olds. Funnily enough the new director is a friend of mine, Julian Farino. I have seen the first two episodes, up to fourteen years old, and it's a very different experience. First of all, there has yet to be a distance in time, since it's of today and not at like seeing children of the 1960s. Secondly, today of course children and people in general are very TV and media aware and become more self-conscious; in a way vainer and less sincere.

della televisione, o al fatto che le proprie vite sarebbero state spiatteggiate davanti a tutta la nazione ogni sette anni. Immaginate di sapere che entro tot anni tutto quello che state facendo verrà riassunto in venti minuti, e visto da milioni di persone. La gente che vi incontra per strada può dire quanto sia stato sbagliato lasciare quella fidanzata, e che figli brutti avete. Immaginate di risentire la voce gentile e distaccata del regista riassumere la vostra vita.

In effetti, molti di loro parlano male di questa esperienza. Il rapporto con questo esperimento è diventato per alcuni una sottile tortura. Ma la cosa più bella è che nessuno li ha costretti a farlo, e per contratto sono liberi di rifiutare e lasciare l'esperimento in qualsiasi momento. Finora solo uno lo ha fatto, gli altri si lamentano ma continuano ad andare avanti, come se non potessero sottrarsi. Devo dire che questa è la cosa che più m'incuriosisce.

Detto questo, è uno dei documentari più interessanti che abbia mai visto, e non a caso hanno iniziato a fare remake in America, Russia, Giappone e Sud Africa. Un altro aspetto interessante è per esempio che uno dei partecipanti meno fortunati, divenuto nel tempo un barbone, fu aiutato da uno degli altri partecipanti in un momento cruciale della sua vita, o che altri, come dice la moglie di uno dei partecipanti, tengono in piedi il loro matrimonio per non mostrare al mondo il proprio divorzio!

Scherzo del destino ha voluto che abbiano iniziato una nuova serie di *Seven Up!* nel 2000, con un nuovo gruppo di cavie, e che il regista della serie sia un mio amico, Julian Farino. Ho visto le due nuove puntate ed è molto diverso, perché non c'è quella distanza storica che si ha vedendo i bambini degli anni '60, e i bambini di oggi sono molto più coscienti della videocamera che li riprende, quindi più vanitosi e ovviamente meno sinceri.

TRUNK SHOT
by Carola Bonfilii





Every day, every night, like goddesses on an altar; immaculate. At sunrise they were to be meticulously stripped, gently. Their faces were to be washed... their long well-kept hair was to be brushed. On the blonde... the brunette... classical music... fake flowers... most of the nights would end in silence... bottles empty... tears in his eyes. The music would stop, the lights go off. His mother... she cried... she despaired... make him smile... no reaction... it was torturous... kisses were replaced with tears... dark clouds soon covered the earth, the sun hiding behind them... hungry daughters... mother's words... hours of silence and a few prayers... with heart broken, never recovered. Her child did not have a soul... 'Why do you all look at me that way?' and nobody had any answers... only his sisters, grown accustomed to his unresponsiveness, still loved him. They tried, in vain, to find something for him to be passionate about: music, literature, painting, but they did not know that pain was to be his only art... it seemed natural for them to dedicate their lives to this... it was the very source of their joy. He lived in a world of confusion... observing... the yelling... the crying... but as he could not love and he could not hate, his only reaction to all of this was confusion. And as it went hand in hand with an incapacity to understand the extent of the difference between himself and others, and the reasons for it, it was a confusion he could never quell. It led him into isolation. He closed off all relations with the outside world, never leaving the home he shared with his sisters... but only so much time passed until curiosity arose in him. And this curiosity began to torment him, quickly turning into an obsession, driving him to decide that he must find a way to procure himself a soul. This did not take long... his eyes fell on the corpses of his sisters. And he was overwhelmed by love. It was so strong, the love he felt for those two women who moments ago he had so easily murdered, that for one moment he forgot they were dead and rushed to hug them. Gasping, that hint of joy that was rising up inside of him, the joy of a first felt love, was obliterated by the realization of what he had done. The pain was so strong, stronger than the pain he had inflicted on them tearing their hearts open with a dagger, so much stronger... absolutely blinding. Once more he fainted, collapsing on top of them, landing on a sea of blood-splattered blond and brown hair... opening his eyes... her twisted mouth, as if still screaming for mercy, those eyes of hers, wide open, looking up to the sky in a silent prayer; he screamed and screamed and screamed, and could not stop; clenching his heart, as if it was to explode with the pain, attempting with that excruciating cry to push out the soul he now regretfully possessed. Desperately he implored to be soul-less once more. Then there was silence...

Ogni giorno, ogni notte, come divinità su un altare; immacolate. Al sorgere del sole meticolosamente spogliate... i loro visi lavati... i loro lunghi capelli ben curati. La bionda... la bruna... musica classica... fiori finti... E quasi tutte le notti finivano in silenzio... bottiglie vuote... lacrime nei suoi occhi... La musica si arrestava, le luci si spegnevano. Sua madre... piangeva... si disperava... farlo sorridere... alcuna reazione... Era una tortura... i baci furono sostituiti dalle lacrime... nuvole scure subito coprivano la terra, con il sole che si nascondeva dietro di loro... figlie affamate... parole della madre... ora di silenzio e alcune preghiere... Con il cuore spezzato, non si riprese mai più. Suo figlio non aveva un'anima... "perché mi guardate tutti in quel modo?" e nessuno gli dava mai una risposta... Solo le sorelle, ormai abituate alla sua mancanza di reazioni, lo amavano ancora. Loro cercavano, invano, di trovare qualcosa cui farlo appassionare: la musica, la letteratura, la pittura: non sapevano che il dolore sarebbe stata la sua sola arte... sembrava naturale per le sorelle dedicare le proprie vite a questo... Non era un peso, ma la stessa fonte della loro gioia. Egli invece viveva in uno stato di confusione... osservando... le urla... i pianti... Ma siccome lui non poteva amare e non poteva odiare, la sua unica reazione a tutto questo era confusione. E poiché andava di pari passo con l'incapacità di comprendere le ragioni e la portata della differenza tra sé e gli altri, era una confusione che non poteva abbandonarlo. Questo lo portò all'isolamento. Interruppe tutte le relazioni con il mondo esterno, senza mai lasciare la casa che condivideva con le sorelle... Ma non passò molto tempo prima che nascesse in lui una curiosità. Questa curiosità cominciò a torturarlo, diventando un'ossessione, fino a convincerlo che avrebbe dovuto trovare un modo per procurarsi un'anima. E per questo non ci volle molto... i suoi occhi caddero sui cadaveri delle sorelle. E fu sopraffatto dall'amore. Era così forte, l'amore che provò per quelle due donne che pochi minuti prima aveva così facilmente assassinato, che per un momento dimenticò che erano morte e si lanciò ad abbracciarle. Singhiozzando, quella nota di gioia che saliva dentro di lui, la gioia dell'amore per la prima volta sentito, fu annullata dalla presa di coscienza di ciò che aveva fatto. Il dolore era forte, più forte di quello che aveva inflitto loro trafiggendo il loro cuore con un pugnale, così forte... assolutamente annientante. Ancora una volta svenne, accasciandosi su di loro, atterrandosi in quel mare di sangue sparso su capelli biondi e castani... aprendo gli occhi... il viso di una di loro. Quella bocca contorta, come se ancora implorasse pietà, quegli occhi di lei, spalancati, rivolti al cielo in una preghiera silente... urlò, urlò e urlò, senza potersi fermare, stringendo il suo cuore che sembrava esplodere per il dolore, cercando, con quel grido affranto, di estromettere quell'anima che ora a malincuore possedeva. Disperatamente implorò di esserne privato ancora una volta. E poi ci fu silenzio...

Cerchi l'immortalità? *Chiamami!* +39.011.543597

Are you looking for immortality?
Call me!

IMMORTAL

Via Carlo Alberto, 29 - 10123 Torino - tel +39.011.543597

THE FAURELIAN
GIRLS



THE SIR JOHN SOANE'S MUSEUM OR THE PERSONAL SPACE AS AESTHETIC MANIFESTO

On the northern side of Lincoln's Inn Fields, an enormous square in the centre of London once belonging to the Knights Hospitaller, stands the severe classical facade of one of the most famous and fascinating buildings in the history of Western architecture: the Sir John Soane's Museum.

The Soane Museum is the house museum par excellence, built by its owner in the first decades of the nineteenth century as a manifesto of his extremely personal vision of the arts. The labyrinthine spaces of this legendary place, which were constantly enlarged to house the immense collections gathered throughout a lifetime, are obsessively encrusted with paintings, busts, architectural fragments, copies of celebrated Classical sculpture, drawings and objects of all sorts. Architecture, sculpture and painting are seamlessly integrated to create a whole that makes sense only if considered as such.

The Soane Museum is not, however, just the eccentric incarnation of an individual mania, as it is often thought: it is the exuberant swan song of the antiquarian collecting of the eighteenth century, an extreme result of the

Grand Tour tradition and at the same time the most idiosyncratic and impressive product of the English obsession with domestic interiors.

Above all, it is the perfect expression of disciplined collecting, worlds apart from the random and tasteless gathering of diverse objects. It is a conscious and uncompromising manifestation of the aesthetic of an individual, of his vision of the world and culture.

Sir John Soane is one of the greatest figures of English architecture. Born in 1753 in modest circumstances as the son of a country bricklayer, during his lifetime, thanks to extraordinary ambition and tenacity, he climbed all the steps of the social ladder both personally and professionally. Before his death in 1837, he had been granted the prestigious title of baronet, had become professor at the Royal Academy and executed some of the most important architectural commissions of his generation.

Soane had a very personal conception of architecture, based on essentiality and the idea of reverting to the sources and first prin-

Sul lato settentrionale di Lincoln's Inn Fields, un'immensa piazza al centro di Londra un tempo di proprietà dei Cavalieri Ospitalieri, si apre la severa facciata classicheggiante di uno degli edifici più famosi e affascinanti della storia dell'architettura occidentale: il Sir John Soane's Museum.

Il Soane Museum è la casa museo per antonomasia, costruita dal suo proprietario nei primi decenni dell'Ottocento come manifesto programmatico della propria particolarissima visione dell'arte. Gli spazi labirintici di questo luogo leggendario, costantemente allargati per ospitare le immense collezioni raccolte nel corso di una vita, sono ossessivamente ricoperti da dipinti, busti, frammenti architettonici, copie di celebri statue classiche, disegni e oggetti di ogni sorta. Architettura, scultura e pittura sono completamente integrate e l'una vive in funzione dell'altra per creare un insieme che ha senso solamente se considerato in quanto tale.

Ma il Soane Museum non è solamente l'eccentrica incarnazione di una mania individuale, come spesso viene considerato: è l'esuberante canto del cigno del collezionismo antiquariale settecentesco, è

l'estremo risultato della tradizione del Grand Tour e allo stesso tempo il prodotto più folle e impressionante dell'ossessione anglosassone per gli interni domestici.

Soprattutto è la perfetta espressione di un collezionismo che non è assemblaggio casuale e senza gusto di oggetti diversi, ma al contrario manifestazione consapevole e senza compromessi dell'estetica di un individuo, della sua concezione della cultura e del mondo.

Sir John Soane è stato una delle più grandi figure della storia dell'architettura inglese. Nato nel 1753 da un muratore di campagna, grazie ad una tenacia e ambizione senza limiti scalò nel corso della sua vita tutti i livelli sociali e della propria professione. Quando morì nel 1837 aveva ottenuto l'ambitissimo titolo di Sir, era diventato professore alla Royal Academy e aveva ricevuto alcune delle commissioni architettoniche più prestigiose della sua generazione.

Soane ebbe una concezione dell'architettura personalissima, all'insegna dell'essentialità e del ritorno alle origini e ai primi principi del costruire. Il suo fu un linguaggio assolutamente anomalo ed eccentrico, basato su linee e masse sem-



this page
left: The Dome
right: The facade of the Sir John Soane's Museum
on Lincoln's Inn Fields



principles of the building activity. These ideas led him to develop a language which was, whilst being deeply original and eccentric, steeped in the Classical tradition, made of simple and severe masses and lines but equally rich in unexpected decorative elements. His passion was the interiors, where he often devoted himself to subverting the canonical spatial relationships and of which his house is the most spectacular example.

The house was built in different phas-

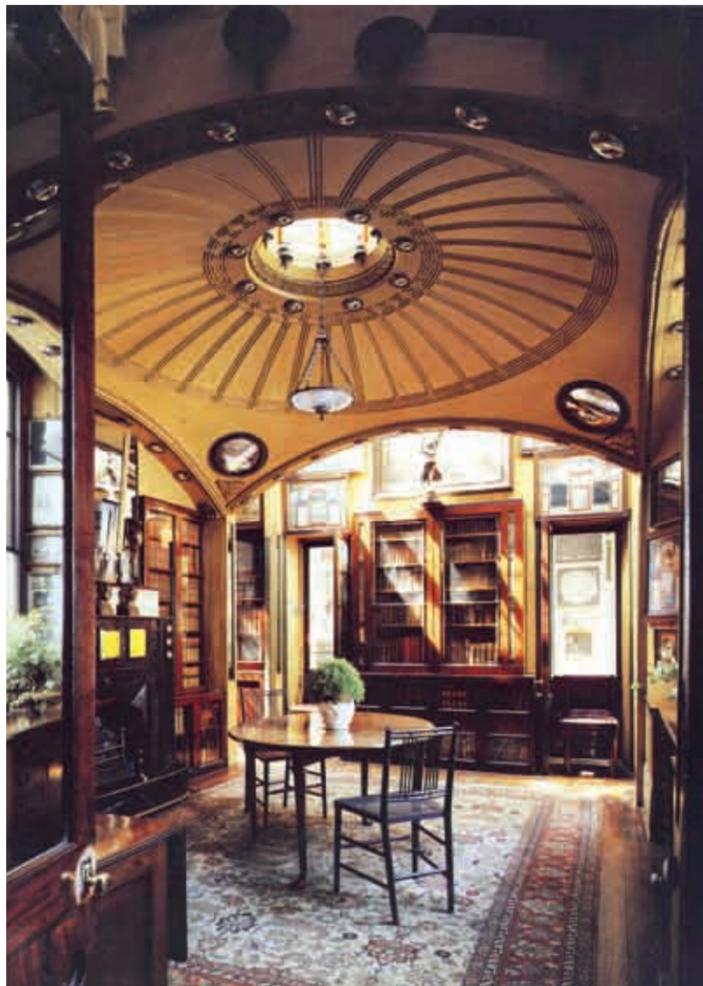
es over the course of more than thirty years, between 1792 and 1803. It was intended both as a private house for Soane and his family and as a place of study for his students, a sort of private academy dedicated to the understanding and drawing of Classical architecture and sculpture.

The Soane Museum is in fact first and foremost a tribute to Classical culture, to the enormous repertoire of norms, forms, models and iconographies handed down by Greco-Roman an-

tiplici e austere e allo stesso tempo ricco di elementi decorativi inaspettati. La sua passione furono gli interni in cui spesso si dedicò a sovvertire i canonici rapporti tra gli spazi e di cui la sua casa è l'esempio più spettacolare.

La casa fu costruita a più riprese nel corso di trent'anni, tra il 1792 e il 1824, sia come abitazione personale, sia come luogo di studio per i suoi allievi, sorta di accademia privata dove poter comprendere e disegnare l'architettura e la scultura classica.

Il Soane Museum è infatti soprattutto un tributo alla classicità, all'enorme bagaglio di norme, forme, modelli e soggetti trasmessi dall'antichità greco-romana. Ma al contrario dei grandi collezionisti di antichità del Settecento, Soane non aspirava a ricreare coerentemente la classicità sul suolo anglosassone, attraverso case o ville costruite con il modello della Roma imperiale come riferimento. Per lui la classicità non era più un modello riattuabile, una condotta morale, un riferimento estetico univoco. Il suo era piuttosto un



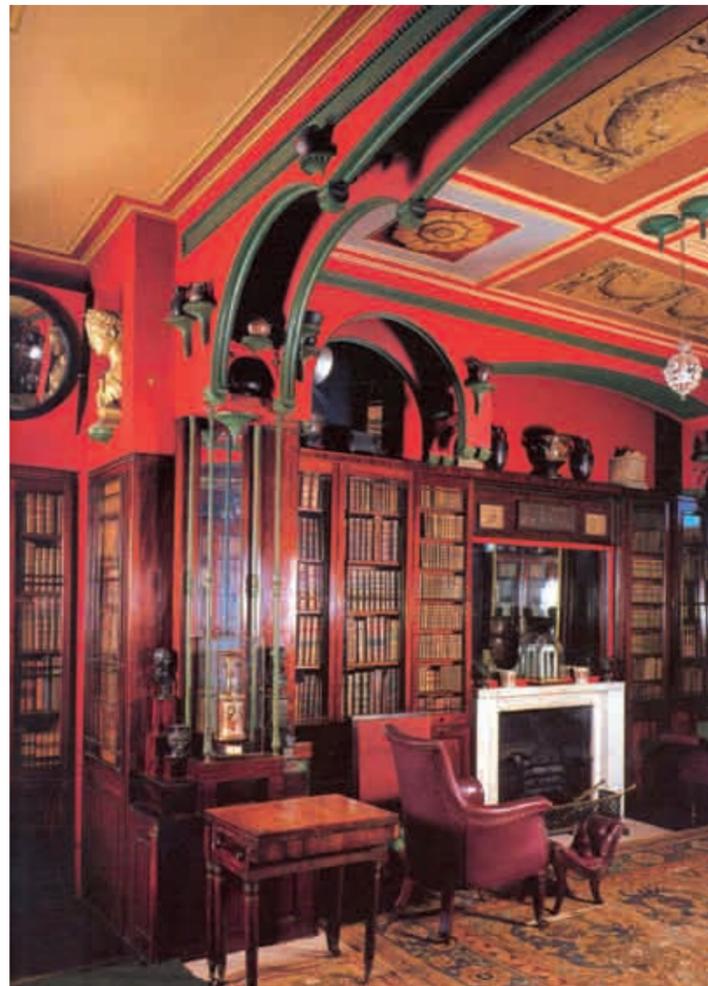
tiquity. Yet, unlike the great antiquarian collectors of the eighteenth century, Soane did not aspire to coherently recreate Antiquity on English soil by designing houses or villas built with the model of imperial Rome in mind. For him Antiquity was no longer a viable model, a moral conduct or an unambiguous aesthetic system. His was rather a melancholic homage to a world lost forever, a romantic and harrowing vision of Antiquity which expressed itself in the cult of the ruins, in the thousands of fragments scattered throughout the house museum.

It is as if the aesthetic of Piranesi, the great engraver and architect revered by Soane, whom he personally encountered during his Grand Tour of Italy in 1778-80, had taken shape in the small house in the centre of London. The visionary accumulation of ancient ruins, the broken sepulchres, the altars and the fragments of temples that Piranesi had engraved and fixed on paper, came to life in the rooms of the Soane Museum and the visitor is encouraged

to lose himself in this artificial world, in this grand and tragic vision of a time and place lost forever.

Soane lived at the end of an era, during a period of radical change in the history of Western culture. The Classical model, which had dominated for centuries – interpretable, modifiable or even refutable, but in any case the model – was becoming just another of the referential intellectual systems and styles. The Classicism of the eighteenth century was evolving into the more plural and “romantic” culture of the Victorian era and Soane’s aesthetic is often in the balance between these diverse and often opposing worlds.

In the case of his house museum, alongside Classical elements appears the Gothic style, intended as the autochthonous English style. Close to the ‘Dome’, the gallery of plaster casts and antique fragments, the ‘Crypt’ opens into basement, with the ‘Monk’s Parlour’ in the middle. This is a folly created by Soane enriched by a series



malinconico omaggio a un mondo perso per sempre, una visione romantica e struggente del classico che si esprime nel culto della rovina, nei mille frammenti sparpagliati ovunque su pareti, soffitti e pavimenti della casa-museo.

È come se l’estetica di Piranesi, il visionario e geniale incisore e architetto riverito da Soane e incontrato personalmente durante il suo Grand Tour in Italia nel 1778-80, avesse preso forma tridimensionale nel piccolo edificio al centro di Londra. Le folli accumulazioni di rovine antiche, i sepolcri spezzati, gli altari e i frammenti di templi che Piranesi aveva inciso e fissato sulla carta in centinaia di stampe e pubblicazioni, rivivono nelle stanze del Soane Museum e il visitatore è spinto a perdersi in questo mondo artificiale, in questa visione tragica e grandiosa di un tempo irrimediabilmente passato.

Soane visse alla fine di un’epoca, durante un mutamento radicale nella storia della cultura occidentale. Il modello classico, che era stato il modello dominante per secoli, interpretabile,

modificabile o addirittura rifiutabile, ma pur sempre il modello, stava per diventare uno dei tanti sistemi intellettuali e stili a cui poter fare riferimento. Il classicismo settecentesco stava tramutandosi nella cultura più plurale e “romantica” dell’Ottocento e l’estetica di Soane è spesso in bilico tra mondi diversi e a volte opposti.

Nel caso della sua casa-museo, accanto a elementi classici appare il Gotico, inteso come stile autoctono dell’Inghilterra. Vicino al *Dome*, la galleria di calchi e frammenti antichi a cui spetta la posizione d’onore, si apre nei sotterranei la Cripta con il *Monk’s Parlour* al centro, una folgia creata da Soane sul modello di uno studio monastico medievale. Una serie di geniali tocchi da romanzo gotico completano l’atmosfera funerea degli spazi: uno scheletro umano nella sua bara incombe dalle pareti della cosiddetta *Monk’s Cell*, una finto chiostro medievale in rovina si intravede dalle finestre che danno su uno dei cortili interni e sul tavolo al centro della stanza è appoggiato il teschio di Padre Giovanni, l’alter ego di John So-



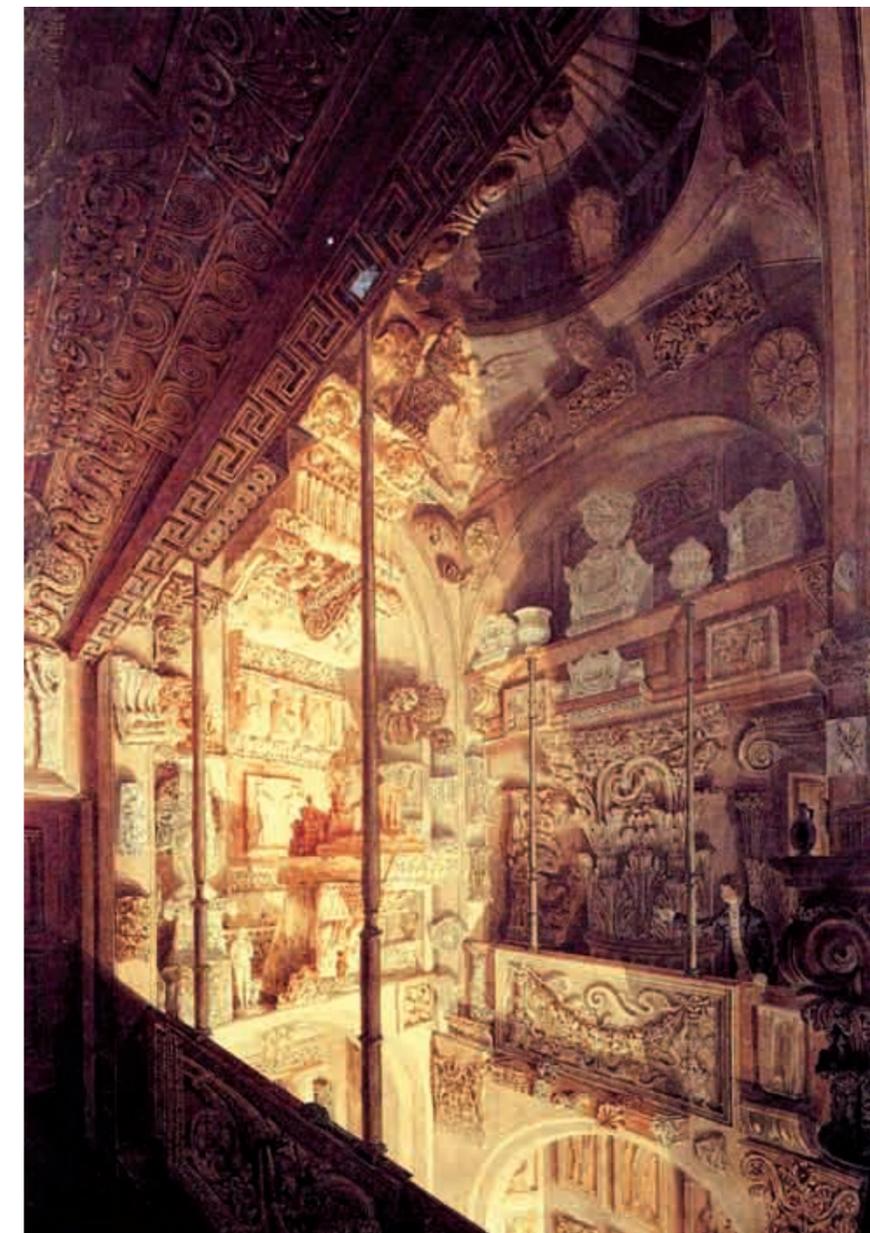
this page, clockwise from top:
The Dome;
Joseph Michael Gandy,
The Dome seen from south-west, 1811;
The Picture Room

opposite page
left: The Breakfast Parlour
right: The Library

of genius touches worthy of a Gothic novel: a human skeleton in his coffin hangs on the walls of the so-called ‘Monk’s Cell’, a fake medieval cloister appears through the windows of one of the inner courtyards, and on the table in the middle of the room rests the skull of *Padre Giovanni*, the alter ego of John Soane who once supposedly lived in those gloomy spaces.

Also the architecture of the interiors is only partially Classical. In some of the rooms such as the Dining Room and the Library, Classical and Gothic elements are merged to create a hybrid style, which is utterly personal and never seen before. Many of the spaces are fragmented,

multiplied, reflected and distorted by the numerous convex mirrors hung on the walls and on the ceilings. The light filters through hidden and unexpected sources, through skylights and windows with coloured glass, to surprising and playful effect. Soane seems to challenge the very stability of the rooms, creating empty spaces where there should be solid surfaces and vice versa. The overall effect is a labyrinth of contrasting spaces where the Classical coherence is defied in the name of Baroque principles. The aim is to create what Soane defined as the ‘poetry of architecture’, based on variation, on dissimilarity, to provoke wonder and amazement in the spectator.

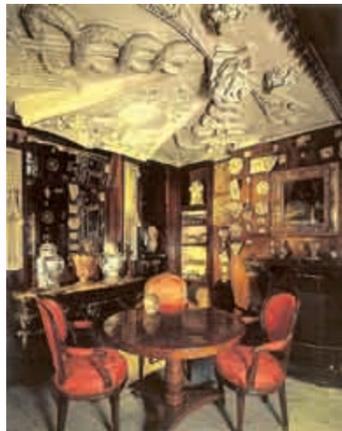


ane che un tempo avrebbe abitato quei lugubri ambienti.

Anche l’architettura degli interni ha ben poco di classico. In alcune stanze, come la *Dining Room* e la *Library*, elementi classici e gotici sono integrati per creare uno stile ibrido, assolutamente personale e mai visto prima di allora. In generale gli spazi sono frammentati, moltiplicati, riflessi e distorti dalle decine di specchi convessi appesi alle pareti e sul soffitto. La luce filtra da fonti nascoste e inaspettate, da lucernari e finestre dai vetri colorati, producendo effetti a sorpresa. Soane sembra sfidare la stessa solidità degli ambienti aprendo vuoti dove dovrebbero esserci pieni e viceversa, creando un labirinto di spazi

contrastanti dove la coerenza classica è sfidata all’insegna di un’estetica barocca. L’insieme ha il fine di creare quella che Soane definiva la “poetica dell’architettura”, basata sulla variazione, sulla diversità, per suscitare meraviglia e stupore nello spettatore.

Ma il Soane Museum non è solamente architettura e scultura. Dipinti, disegni e miniature si affiancano gli uni agli altri nel ricoprire ogni spazio libero. Tipici souvenir del Grand Tour, come vedute di Venezia di Canaletto, immagini di Roma di Clérissieu e Pannini e una spettacolare serie di vedute dei templi di Paestum di Piranesi, convivono con dipinti inglesi contemporanei di Hogarth, Turner o Reynolds.



Yet, the Soane Museum is not only architecture and sculpture. Paintings, drawings and miniatures stand side by side covering every inch of the walls. Typical memories of the Grand Tour, such as views of Venice by Canaletto, images of Rome by Clérissseau and Pannini, or a spectacular series of views of the temples at Paestum by Piranesi, coexist with contemporary English painting by Hogarth, Turner or Reynolds.

For his most important series of pictures, two of William Hogarth's 'moral cycles', Soane created a purpose built Picture Room which is one of his masterpieces in terms of space. The walls of the room overcrowded with paintings open to reveal hinged panels displaying further paintings and drawings. Probably the most outstanding are the drawings by Joseph Michael Gandy, depicting all the architecture designed and erected by Soane piled up one above the other like fantastic Piranesian visions. The architecture incorporates paintings and paintings depict architecture, in the pursuit of a complete union of all the arts.

Apart from the didactic purpose of the objects on display, the house served also as a place of self promotion. Soane was a sophisticated dandy with a bright and brilliant sense of humour and in his rooms he enjoyed astonishing and provoking the good London society of the early nineteenth century. In 1825, on the occasion of his most expensive purchase, an Egyptian sarcophagus in alabaster which can still be seen in the underground 'Sepulchral Chamber', he held a party which

lasted for three days. Among the nine hundred guests who were invited to admire the sarcophagus glowing from the inside thanks to oil lamps, was the prime minister, most of the British aristocracy and Soane's personal friends Turner and Coleridge.

At the end of his days Soane could look back at his life as a mix of professional triumphs and personal tragedies. His wife Eliza had died when she was still young in 1815; his first son John had also died of tuberculosis after a trip to Italy, and the relationship with the second son George, who was once imprisoned at King's Bench for fraud and debts, was virtually non-existent.

Rather than leaving his genius creation to the care of his dispossessed son, he obtained a special Act of Parliament in 1833 which enabled him to leave his house as a museum to the nation for the benefit of the 'amateurs and students in architecture, sculpture and painting'. The only condition he imposed was that the original disposition of the rooms and of the collection be strictly respected. After his death in 1837 the house opened to the public and since then has substantially remained as Soane intended.

Today the Sir John Soane's Museum remains in the collective imaginary as one of the most eccentric expressions of English culture and, beyond this, as a reminder of mankind's relationship with the space in which we live and with the arts in general.

Per le pitture più importanti, due dei "cicli morali" di William Hogarth, Soane costruì un'apposita *Picture Room* che è uno dei suoi capolavori in termini spaziali. Le pareti della stanza, cariche di dipinti, si schiudono per rivelare una serie di altri pannelli ricoperti fino all'inverosimile da ulteriori quadri e disegni. Trionfano i disegni di Joseph Michael Gandy, che ritraggono tutte le architetture progettate da Soane ammassate l'una sull'altra come fossero visioni fantastiche di Piranesi. L'architettura contiene la pittura e la pittura rappresenta l'architettura all'insegna di una totale unione delle arti.

A parte il valore didascalico degli oggetti esposti e dell'insieme, la casa museo aveva tuttavia anche una funzione di autopromozione sociale. Soane era d'altro canto un dandy con un sofisticato senso dell'umorismo e nelle proprie stanze amava provocare e stupire la Londra bene di inizio Ottocento. Nel 1825, in occasione del suo acquisto più costoso, un sarcofago egizio d'alabastro che ancora si vede nella sotterranea *Sepulchral Chamber*, diede una festa durata tre giorni. Tra i novecento ospiti, invitati ad ammirare il sarcofago illuminato dall'interno con lampade ad olio, c'erano il primo ministro, parte dell'aristocrazia britannica e gli amici Turner e Coleridge.

Alla fine dei suoi giorni Soane poteva considerare la sua vita come un misto di trionfi professionali e di disgrazie personali. Sua moglie Eliza era morta ancora giovane nel 1815, il figlio maggiore John era morto di tubercolosi dopo un viaggio in Italia e il rapporto con il figlio minore George, già incar-



cerato nella prigione di King's Bench per debiti e truffa, era praticamente inesistente.

Piuttosto che lasciare la sua geniale creazione alle cure del figlio diseredato, Soane nel 1833 ottenne uno speciale *Act of the Parliament* che gli permise di donare la casa di Lincoln's Inn Fields alla nazione come museo per il beneficio di "amatori e studenti in architettura, scultura e pittura". L'unica condizione richiesta era che la disposizione originale degli ambienti e delle collezioni fosse rigidamente rispettata. Dopo la sua morte nel 1837 la casa aprì al pubblico e da allora è rimasta sostanzialmente come era stata voluta dal suo creatore.

Ancora oggi il Sir John Soane's Museum rimane nell'immaginario collettivo come una delle creazioni più eccentriche dell'eccentrica cultura anglosassone e come uno dei luoghi simbolo del rapporto dell'uomo con lo spazio abitabile e con l'arte in generale.

Sir John Soane Museum
13 Lincoln's Inn Fields
London WC2A 3BP

www.soane.org

above left: *The Monk's Parlour*; above right: *The Dome*, detail.

~~*The Testimony, Les Sabot, The Making of Difference, The Complete Works. Nina Beier and Marie Lund.*~~

December 10- February 19 Nomas Foundation

Nina Beier's *The Complete Works* will be performed on January 23 and February 6 at 12 am at MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma

~~*Archiving, gathering, exhibiting, recounting, remembering, loving, desiring, ordering, mapping. A performance cycle. Ryan Gander, Pierre Leguillon, Tris Vonna-Mitchell, Patrizio di Massimo.*~~

March 3, March 10, March 17, March 24, Accademia di Belle Arti, Rome

~~*The Sirens' Stage. Etienne Chambaud and Vincent Normand.*~~

David Roberts Art Foundation London, March 19 - April 24

Kadist Art Foundation Paris April 3 - 30

Nomas Foundation Rome April 15 - May 14

~~*ART & POST-FORDISM. The Research Group Arts in Society of the Fontys College for the Arts.*~~

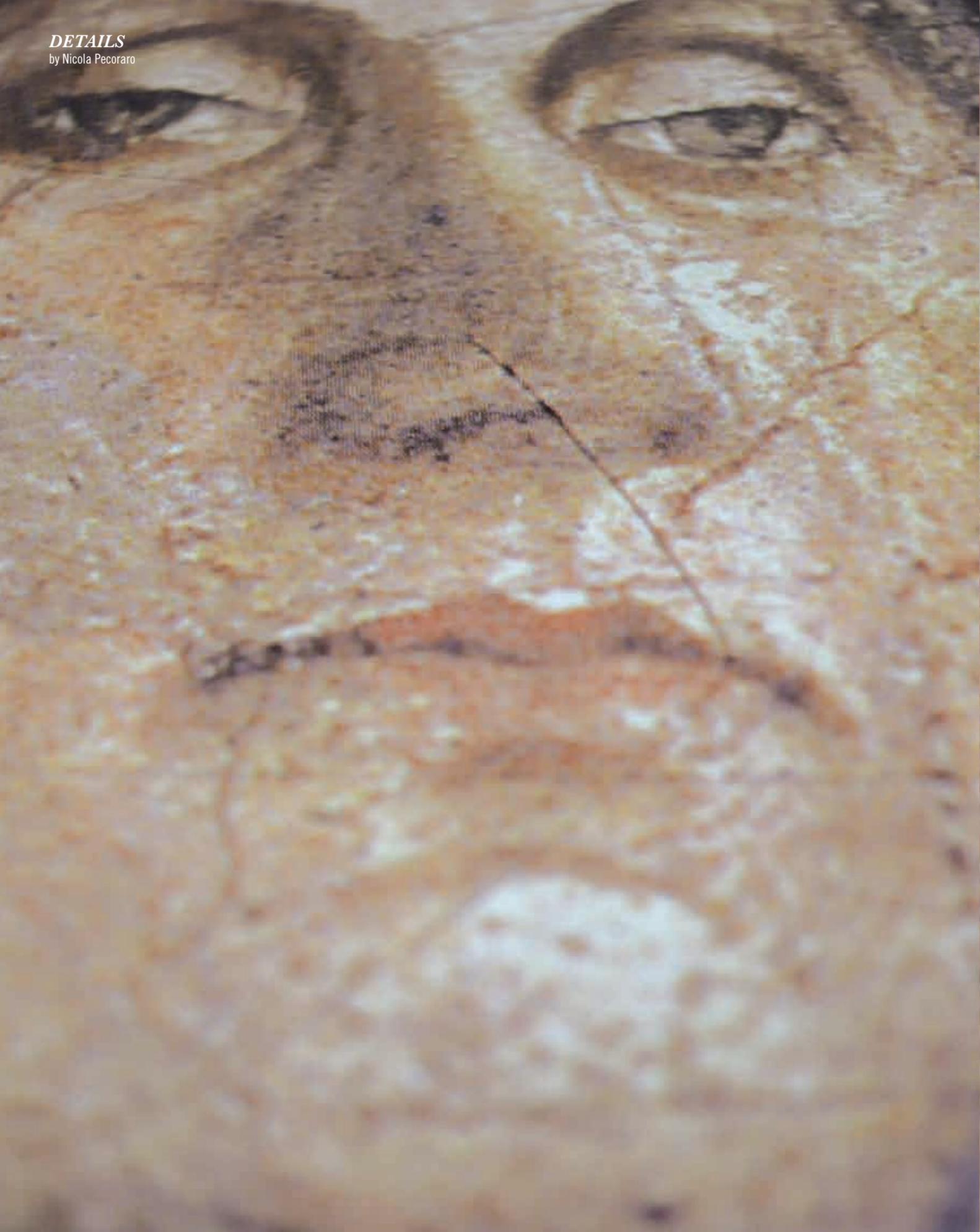
February 26, Nomas Foundation

Book launch and discussion with Michelangelo Pistoletto, Paolo Virno, Paul De Bruyne, Pascal Gielen and Luigi Coppola.

~~*Else Leirvik. With a text by Thora Dolven Balke.*~~

~~*Nina Beier and Marie Lund. With a text by Cecilia Canziani and Ilaria Gianni.*~~

DETAILS
by Nicola Pecoraro







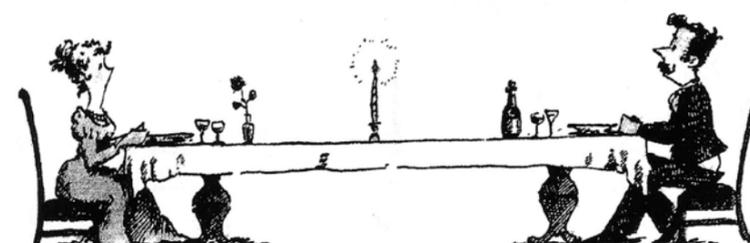
Last.fm
 where the music community
 gathers to listen,
 share
 and
 discover music.

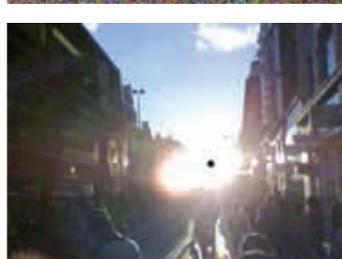
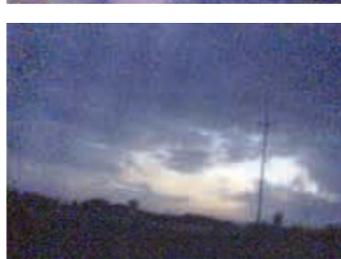
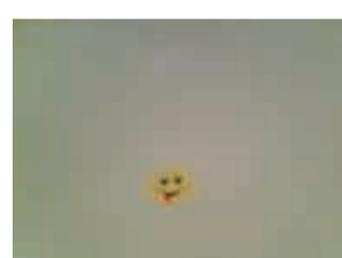
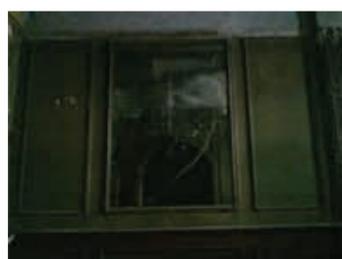
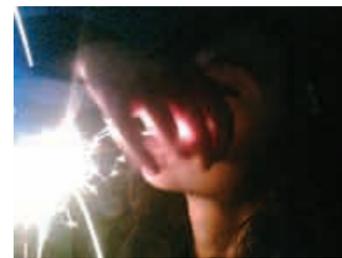
COMME des GARÇONS
 PLAY
MOTELSALIERI
 VIA GIOVANNI LANZA 162
 ROMA
 +390648989966
 STORE@MOTELSALIERI.ORG

Primo 1pz : 2,00

Menu

Prosciutto di Montepena	6,00
Affettati MISTI	8,00
LASAGNE al FORNO	10,00
RIGATONI con PASTA	10,00
RIGATONI all'AMATRICIANA	9,00
Tajolini al ragu di Cinghiale	11,00
" " CARCIOFI e MELANZANE	10,00
Tajolini Funghi Porcini	12,00
MINESTRA	7,00
Abbacchio al Forno con PASTA	14,00
Maialino al Forno " "	13,00
Punta di Vitello alla FORNATA " "	13,00
- PARMIGIANA	10,00
Bistecca di Manzo	15,00
Lombata di Vitello	15,00
Filetto di MANZO	23,00





Involtino alla Romana	N°1	9,00
Coda alla Vaccinara		13,00
Trippa alla Romana		14,00

Contorni

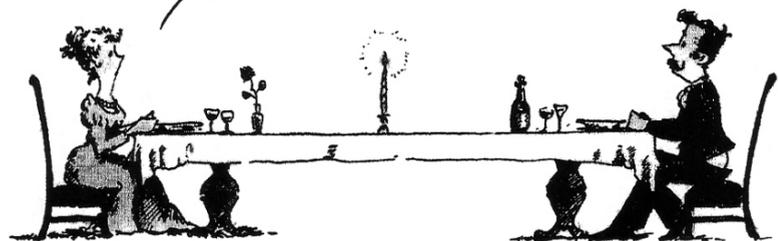
Carciofo alla Romana		5,00
Cicoria		5,00
broccolo		5,00
Insalata mista		5,00
fagioli		5,00

Dolci

Vari - gelati di Lizzo Calabro		5,00
Festini - biscottini vari		

GRAPPA (AFFINATA IN ROCCHE)	1bc.	5,00
Passito di Pantelleria	(sicilia) "	5,00
Aleatico Passito - rosso -	(Puglia) "	5,00
AMANI - nocino - limoncello	"	3,00

Calice Rosso/Bianco		5,00
---------------------	--	------



>DEPART FOUNDATION
FOR THE
DISCUSSION
EXHIBITION
AND
PRODUCTION
OF ART

PRESENTS

LATER LAYER
AN EXHIBITION BY ARCHITECTS
JOHNSTONMARKLEE AND
ARTIST WALEAD BESHTY
JANUARY 15 - FEBRUARY 26, 2010
AT THE ITALIAN CULTURAL
INSTITUTE, LOS ANGELES



**WHATEVER HAPPENED
TO ITALIAN ARCHITECTURE?
A SYMPOSIUM CO-ORGANIZED BY
THE ISTITUTO SVIZZERO DI ROMA
AND THE DEPART FOUNDATION,
CURATED BY RETO GEISER
SEPTEMBER 16 - 17, 2010**

WWW.DEPARTFOUNDATION.ORG



MACRO

MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

ROOMMATES/COINQUILINI VALENTINO DIEGO/PIETRO RUFFO

23 GENNAIO/5 APRILE 2010
INAUGURAZIONE 22 GENNAIO

VIA REGGIO EMILIA 54 ROMA
WWW.MACRO.ROMA.MUSEUM
JOIN US ON FACEBOOK



MACRO media partner
ZERO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA | WWW.ZERO.ORG