

NERO



RUBBLE AND REVELATION

Caserma XXIV Maggio
Via Vincenzo Monti, 59
Milan

November 13 – December 16

www.fondazionenicolatrussardi.com

FONDAZIONE
NICOLA
TRUSSARDI

CYPRIEN
GAILLARD



The new digital touch screen watch

swatch®

MATVEY LEVENSTEIN
PAINTINGS
14 SEPTEMBER 2012

MAX RENKEL
AN INSTALLATION
14 SEPTEMBER 2012

PIETRO RUFFO
AN INSTALLATION
31 OCTOBER 2012

TRACEY EMIN
YOU SAVED ME
NEONS & EMBROIDERIES
14 DECEMBER 2012

GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA

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

Richard Artschwager

SEPTEMBER 27–OCTOBER 31, 2012

GAGOSIAN GALLERY

VIA FRANCESCO CRISPI 16

00187 ROME

+39.06.4208.6498

WWW.GAGOSIAN.COM



CARSTEN NICOLAI
UNIDISPLAY
21.09 — 02.12.2012

Courtesy Galerie Eigen + Art | The Pace Gallery | Galleria Lorcan O'Neill
Photo: Richard-Max Tremblay

HangarBicocca

Via Chiese 2, Milano
hangarbicocca.org

SPONSOR

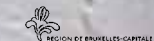
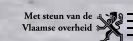
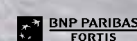


WIELS.ORG

22.09.2012 – 06.01.2013

JOËLLE TUERLINCKX

WOR(LD)K IN PROGRESS?





Hans Schabus, *Klub Europa (Detail)*, 2010
photo: Blaise Adillon

Angel Otero

22 NOVEMBER / 22 DECEMBER 2012

Joshua Abelow
ABELOW SCHMABELOW



David Claerbout

26.10.2012 - 13.01.2013

"Sento il bisogno di aprire lo sguardo e per questo il tempo è il mio strumento."
"I feel the need to broaden my gaze and time is my instrument in this."

David Claerbout

FRANCIS BACON

e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea

Centro di Cultura Contemporanea Strozzi

Palazzo Strozzi, Firenze

martedì-domenica 10.00-20.00

giovedì gratuito 18.00-23.00

Tel. +39 055 2645155

news@strozzi.org

www.strozzi.org

Nathalie Djurberg

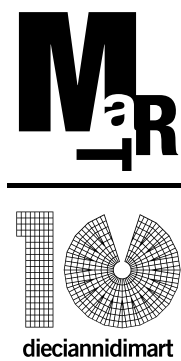
Adrian Ghenie

Arcangelo Sassolino

Chiharu Shiota

Annegret Soltau

5 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013



Provincia autonoma di Trento
 Comune di Trento
 Comune di Rovereto

Mart Rovereto
 Museo di arte
 moderna e contemporanea
 di Trento e Rovereto

Mar./Dom. 10.00/18.00
 Ven. 10.00/21.00
 Lunedì chiuso
 Tue./Sun 10 am/6 pm
 Fri 10 am/9 pm
 Mondays closed

Info e prenotazioni
 800 397760
 Tel. +39 0464 438 887

info@mart.trento.it
 infogruppi@mart.trento.it
 www.mart.trento.it



The Quiet Shore, 2011
 Video proiezione b/w, monocanale, 36min/32 sec loop
 Courtesy Collection Yvonne Klee



strozzina | cc
 centro di cultura contemporanea a palazzo strozzi

© Annegret Soltau

OPENINGS OUT TO THE REALITY

CASES + PLACES + EFFECTS

01.12.2012

Istituto
Svizzero

Roma
Milano
Venezia

www.istitutosvizzero.it



7 October 2012 – 27 January 2013

thursday – sunday

free entrance

closed on 25-26 December and 1, 6 January

Jules de Balincourt
Parallel Universe

collezione **m**aramotti

via fratelli cervi 66 – reggio emilia, italy

info@collezionemaramotti.org

www.collezionemaramotti.org

MaxMara

David Maljkovic
September 17 - November 10, 2012

NEW LOCATION VIA G.M. CRESCIMBENI 11, ROMA
www.t293.it

CO2 . VIA PIAVE 66 . 00187 ROMA . ITALY . +39.06.45471209 . INFO@CO2GALLERY.COM . CO2GALLERY.COM

14 . 12 . 2012 • 23 . 02 . 2013
CURATED BY ADAM CARR

CHESTER

14 . 09 . 2012 • 24 . 11 . 2012

ANDREA DOJMI
THE ISLE OF THE DEAD

CO2



d e l f i n a d e l e t t r e z



Piercing Collection

www.delfinadeleTTrez.com
boutique@delfinadeleTTrez.com

NERO MAGAZINE
www.neromagazine.it
info@neromagazine.it
autumn 2012 N.30

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

Editors -in-chief
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

Marketing & communication
Ilaria Leoni
ilarialeoni@neromagazine.it
marketing@neromagazine.it

Distribution
Ilaria Carvani
distribution@neromagazine.it

Contributors in this issue
Dario Bellezza
Andrew Berardini
Scott Burton
Matthias Connor
Mike Cooper
John Divola
Julia Frommel
Ruba Katrib
Brian Kennon
Michele Manfellotto
Carter Mull
Darius Mikšys
Doug Rickard
Tim Small
Terre Thaemlitz
Italo Zuffi

Copy editor
Tijana Mamula

Translations
Louis Baymann
Aurelia Di Meo
Tijana Mamula
Tim Small

Cover image
Ken Price, *Large Sculpture With Rocks*,
2009
Acrylic and ink on paper
© Estate of Ken Price,
Courtesy Matthew Marks Gallery

Published by
Produzioni Nero s.c.r.l.
Isc. Albo Coop. N°A116843
Via dei Giuochi Istmici 28
00135 Rome
Registrazione al Tribunale di Roma
N°102/04 del 15-03-2004
Direttore Responsabile:
Giuseppe Mohrhoff

Office
Lungotevere degli Artigiani 8b
00153 Rome
Tel-Fax +39 06 97271252

Submissions
Nero Magazine
Via degli Scialoja 18
00196 Rome

Printed by
Jimenez Godoy
Ctra. de Alicante Km.3
Murcia (Spain)

A NOTE ABOUT TYPE: This issue is set in
BIANCO, a custom-made typeface designed
by Joseph Miceli of AlfaType fonts.
* Future issues will feature new cuts of the
font as they are produced.

Julieta Aranda
Giovanni Giaretta
Francesca Grilli
Hiwa K

Artisti
in residenza



Programma Artisti in residenza #2
agosto–novembre 2012

gli studi sono visitabili
su appuntamento
macroresidenze@gmail.com

mostra finale 12.12.12

MACRO
STUDI D'ARTISTA
VIA NIZZA, 138
00198 – ROMA
MUSEOMACRO.ORG



EIGHT YEARS AFTER ITS FOUNDING, NERO PRESENTS A NEW EDITORIAL STRUCTURE. CONCEIVED AS A COMPENDIUM OF AUTONOMOUS SECTIONS, NERO IS A PUBLICATION THAT COLLECTS OTHER SERIAL PUBLICATIONS WITHIN IT; A STORY COMPOSED OF VARIOUS CHAPTERS THAT SHARE NO NARRATIVE LINKS, BUT THAT DO BELONG TO THE SAME IMAGINARY. THIS IS AN EDITORIAL MODEL IN WHICH EACH SECTION CORRESPONDS TO A PROJECT INTENDED TO ACTIVATE INTERPRETIVE PROCESSES OR TO RETHINK THE MODALITIES OF PRESENTATION AND FRUITION OF THE CONTENTS. NEW SECTIONS WILL BE ADDED AND OTHERS WILL DISAPPEAR: COMMISSIONED PROJECTS, AUTHORIAL JOURNEYS AND PERSONAL EXPERIMENTS. A WAY OF THINKING THE MAGAZINE NOT AS MEDIUM BUT AS OBJECT.

SECTION 1
23

SECTION 2
33

SECTION 3
37

SECTION 4
43

SECTION 5
53

SECTION 6
61

SECTION 7
75

SECTION 8
85

SECTION 9
101

SECTION 10
113

SECTION 11
127

SECTION 12
141

SECTION 13
149



IOSSELLIANI

ROME

TOKYO

BARNEYS
JOYCE
LANE CRAWFORD
LE BON MARCHÉ
LIBERTY
LUISA VIA ROMA
ROUGE - TAIWAN
H.P. FRANCE

SECTION 1
ROOM AVAILABLE



armin linke kuehn malvezzi

carlo mollino

24.11.2012

~~24.01.2013~~

vistamare benedettaspalletti

largo dei frentani 13. 65127 pescara. t+f +39 085 694570
info@vistamare.com. www.vistamare.com

The number of available pages is the only indication given to a curator, who has to autonomously present a project conceived and designed in collaboration with an artist

Two Women In Conversation

By
Andrew Berardini
and
Brian Kennon

Andrew Berardini (1982) is a writer in Los Angeles who writes essays and stories mostly about people who have a tenuous relationship to reality.

Brian Kennon (1972) is a Los Angeles based artist and publisher. Kennon's publishing project, 2nd Cannons Publications, has published books by Bob Nickas, Darren Bader and Bruce Hainley, amongst others.

These photos come out of an audio piece Andrew Berardini and I collaborated on for a recent exhibition at Fourteen30 in Portland, Oregon. For that piece, Andrew and I wrote a conversation, part an imagined conversation between two women and part a conversation between the two of us. The audio was a recording of artist Bobbi Woods' reading of this conversation. Translating this to a magazine work, Andrew and I wrote a new conversation to be photographed. Playing off the interrelation between discourse and intercourse, we accompanied the conversation with some books on Carlo Mollino, with a focus on his photographs of two women.



Two Women in conversation:

What's with this new batch of LA artists doing work about Los Angeles?

Navelgazing. All the folks that started the art scene in Los Angeles are dying out or at least disappearing. Fifteen years ago, they were all professors, now they're in cemeteries or are inaccessible superstars and the kids are trying to figure out what it means.

If you go back and look at how LA's art scene has been understood, it's always first through some east-coast idea of what Los Angeles is. Whether they're talking about the Light and Space or Helter Skelter periods, they always start by first talking about the freeways, or the film industry, or urban sprawl...

...or the beach...

Sunshine noir, etc etc etc. I'm a romantic so it's hard for me to hate too much on the fantasy of LA. I like the opening sequence to Woody Allen's *Manhattan* too, I like it better than I like the actual Manhattan. But I hate outsiders making junky and facile readings of my hometown. Allen was about as New York as it gets, so his paean to New York seems out of a long love affair, not a one night stand.

This easy, romantic stuff makes sense for talking about Ruscha, but not so much for Baldessari.

Or Charlie Ray or Ruppersberg.

And now there's a group of young LA artists performing an east coast idea of LA art.

It's likely because they are east coasters. We still happily get people from all over 'tricked to some version or vision of Los Angeles.

Maybe some, but others make the point of being born and raised Angelino's.

Very Delilloesque.

It'd be really great to see someone write about some NY artists' work in relation to pizza.

Dan Colen???

(laugh)

Why do we have this idea that art and punk are tied together?

Maybe, it's like that Greil Marcus book, *Lipstick Traces*...

I stopped reading that book when Marcus tried to dismiss the Ramones as insignificant to the history of Punk rock.

Whoa, but in that book he ties the Communards of the 1880s to the Situationists to making punk a throughline of philosophy/art/revolution.

Yeah, and through Malcolm McLaren, who was more of a marketing genius than a revolutionary. In McLaren, an idea of Punk was being sold, not created. Punk's origin is in the United States. It comes as bands like The Stooges and the Velvet Underground react to the implosion of the Hippies. The UK's response to this was Black Sabbath. The US creates Punk and the UK creates Metal. Andy Warhol's relation to the Velvets is a far stronger link than anything Marcus tries to ferret out. I'd even say there's more art/punk ideals in Stockhausen and Krautrock than in anything coming out of McLaren.

When I read *Lipstick Traces*, I felt weirdly nonplussed. If Lou Reed were to go today, I'd wear all black and smoke a week. American punk derived from 50s-60s garage bands. Early Ramones has a simple straight ahead rock and roll feel. Totally stripped down.

The Ramones might have come from 50's bands and maybe you think of that in MC5 and Johnny Thunders or something. But there's more going on than that. If you listen to The Stooges, they're pulling a lot from the Doors. And Suicide... I have no idea where Suicide comes from. And Suicide is the first band to start being associated with the term "Punk." Like Rimbaud's "derangement of the senses." These bands were anti-dystopic. Instead of singing about broken hearts and surfing, the Ramones are doing rock and roll songs about beating people up, chainsaws and sniffing glue.

But it was that stripping down that was important. Making it so simple that it sounded like anyone could do it. A kind of democratic gesture. Even my niece at 6 likes to sing along to "Beat on the Brat." It's dark and violent and open to everyone.

I think, not to lean too much on Marcus or whatever, but I feel like there's something ancient maybe and important about punk's spirit. I don't want to go all Joseph Campbell, but the punk is a kind of trickster, someone who fucks shit up, who upsets the order of things. To me art is often a game for courtiers, art serves power, that's one form of art. But I like art that upsets power, maybe not overthrows it necessarily but forces it to be self-conscious about what it's doing. Punk is an ability to go against. It's not

a movement, it's a spirit. A non-conformity. When I got into punk it was largely to be a freak in a community of freaks. And against a larger community. Against a kind of a mainstream.

In an age with an overabundance of niche media, can one say a mainstream still exists?

That's a really big question, but do I think something is still controlling shit now? Maybe it's not so centralized, maybe it's just the "invisible hand." So if it's not necessarily the "mainstream," it is still a something, or a somebodies to be against. Even if just in our spirits.

There was a loosening up that happened in the 60s and 70s, throughout film and music. Maybe it happens in art too, but that's a far more subtle history to untangle. You can blame it on the then new availability of drugs, or equipment, or an influx of money due to the emergence of the teenage consumer. But suddenly there were new possibilities. The studio system gives way to the auteur and the single gives way to the long-playing album. But somewhere around the beginning of the 80's, things start to tighten up again.

The 1960s were more or less the first generation to benefit from advances in the technology, prosperity, and relative stability that followed the war. This a lot bigger and more complex than I can say in a sentence but by the 1980s, the spirit had definitely shifted away from liberation and more towards security and materialism.

Well, by the 80's, you get the first "Blockbusters." Jaws, Star Wars, *Frampton Comes Alive*. Suddenly there's a new market and there's money to be made. Thus the birth of the "major label."

Right, which consequently creates the minor label.

Until ten years later and Nirvana surprises everyone by showing that alternative music is profitable too.

Underground becomes another consumer category.

Yep.

If you think about punk as a movement with a start date, then yeah it's over. But if you think about it as a generic term for a spirit of disorder, upsetting status quos, questioning pieties, seeking truth when much of what is told seems false. Than yeah, punk's still around and we can apply the term retroactively to anybody who embodies those things.



If punk's still vital it's because it is not understandable, it disrupts. Once it's codified it can be understood and repackaged and ultimately usurped.

Honestly, I so rarely see anything I don't understand anymore. Not in music and not in art. And I miss it. How does one deal with that?

McLuhan aside, maybe there's more interest in exploring content than in exploring form.

Drew Heitzler might have been right when he said we've entered a Mannerist phase.

I think the artist, the punk, exists in lots of spheres of human endeavor. People trying to kick out bad established ideas protected by an entrenched power structure.

So are there any punks in the art world?

Arto Lindsay.

I mean are there any artists, in the construct of the "art world" really trying to upset the power hierarchy?

It makes me think of someone like say Urs Fischer. I got this feeling that everyone likes a bad boy on the way up, but at the top they're like so-called punkish actions just look like power exercising in brash ways again. When you get to the top, you're at the top, and top dogs are assholes.

In this regard, Urs is a really interesting question.

I think this can be avoided. It's hard and the closest living example in L.A. that I have is probably Paul McCarthy. I can't comment on other sort of so-called top artists in other cities, but I see him in the community, encouraging others, not being a dick because he has all this money now and rich people are licking his ass. He seems the same dude he always was, seemingly uncorrupted by all his success. And that's awesome. He feels more like a mentor than some Oedipal shit I have to overthrow. He's still unruly, he still seems free, despite all the bullshit demands that are probably on him. And in that sense, he's an inspiration because it means that you can get to 70 years old and still be fighting a good fight. Not necessarily an asshole, all though happy to reject the most onerous bullshit when it comes that way, but also cultivating those that are trying to live freely.

SECTION 2 ADAPTATION



September 20 - November 3
Alfred Boman

November 15 - January 5
Marlie Mul

January 17 - March 2
Luca Francesconi

Liking Animals

AN EXHIBITION CURATED BY
RUBA KATRIB
OPENING JANUARY 15 2013
AT [HTTP://WWW.NEROMAGAZINE.IT/LA](http://www.neromagazine.it/la)
JANUARY 15 - MARCH 15, 2013

WITH:
CORY ARCANGEL
DARREN BADER
PIERRE HUYGHE
MIKE KELLEY
LIN MAY
MARLENE MCCARTY
HENRIK OLESEN
MARLO PASCUAL
JOSEPHINE PRYDE

Ruba Katrib (1982) is curator at Sculpturecenter in Long Island City, New York. Previously Katrib was associate curator at the MOCA, North Miami. She has contributed texts to a number of publications, catalogs and periodicals internationally.

Not only men but women and animal protectionists exhibit a culturally conditioned indifference toward, and prejudice against, creatures whose lives appear too slavishly, too boringly, too stupidly female, too “cowlike.” Moreover, we regard conscious logical reasoning as the only valid sort of “mind.” Evidence that chimpanzees possess such a mind is a primary reason why many are now insisting that they should be granted “human rights.” Human rights for chimpanzees? Yes. Human rights for chickens? Meaningless.

Karen Davis, *Thinking Like a Chicken: Farm Animals and the Feminine Connection*, 1995

We are drawn to non-human animals and sometimes they are drawn to us. Even though philosophers and scientists have long attempted to further the gap between us, we are animals too! It is increasingly evident that our attachment has grown, and we have let our love for cats, dogs, and dolphins run shamelessly rampant on the internet. Recently, museums have even held exhibitions of cat videos and galleries have hosted dog themed shows. Perhaps this signals a change in the way we behave towards animals? Cuteness and violence circulate on a much larger scale, although cuteness tends to win out. Websites like Facebook and YouTube have pushed the visibility of animals to new levels, a phenomenon that has crept into contemporary art.

While it’s safe to say that most enjoy adorable animal images and videos, which are increasingly accessible and remarkably inventive, what does our liking of animals imply? And further, what does our liking of particular animals over others indicate? Are we informing ourselves about animals in order to aid them, to promote interspecies harmony, or are there more pernicious effects of the countless hours logged looking at cats on pianos and beavers holding hands? We can email an image of a cute cow to a friend, but then ignore a video of a cow being violently slaughtered, in ways that break regulations and question our humanity. Or more commonly, we can look at images of cute kittens, but ignore the thousands of strays and shelter cats that are neglected and euthanized every year. What exactly is this space, between knowing and ignoring, and how has it been affected through the increased images available? Is this material solely entertainment, or is some form of knowledge produced? What is at the heart of our love for some animals and our disdain for others? Does cuteness connect or divide?

Liking Animals examines these questions and issues, looking at examples of how art and the internet ask non-human animals to perform.



SECTION 3
HERE BEFORE

A one-way dialogue between artists of different generations, in which the young testifies
to the influence of the old



Offer of Employment

**Italo Zuffi
on the work of
Eva Marisaldi**

Italo Zuffi (1969) uses sculpture, performance, video and writing to create “not a complete drawing, but rather an indefinite series of rooms.” For some time now, his thought has been drawn to concepts of competition, trembling and rustic faith.

Eva Marisaldi, *Post it*, 2010; courtesy the artist – photo by Luigi Acerra



Eva Marisaldi, *Uomini al lavoro*, 1996; courtesy the artist

You walk for hours and your stride has something wonderful about it. After long and painstaking preparations you are in full strength, at the peak of your physical condition. You have reached the harmonious shape that you were looking for, and you climb confidently, flowing through the pathways like a liquid being poured onto and gliding along an incline. Suddenly you have to stop, something holds you back: your sleeve has got caught on a nettled branch and it won't let go, it's getting tighter. You try to wrench but you can't wriggle yourself free. At that moment you experience a mild but stubborn feeling of imprisonment. A little accident like this does not require any kind of rescue. It is not even worth looking round you for help: better to look within instead. Alone and wheezing slightly, with the sweat still oozing over you, covering you, you make use of the introspective tool. Once it has done its job, the time will come to decide what there is of yourself to keep hold of, and what there is to reset.

I waited for several weeks to be led to a starting point from which to begin this text. I stumbled upon a question and found in it the impetus I needed: “Would you pay the same as I would for a glass of milk?” *Molte domande non hanno una risposta (Many Questions Have No Answer)* was the title of one of Eva Marisaldi's first exhibitions.¹ But I want to talk primarily about a particular one of her pieces, *Uomini al lavoro (Men at Work)*, a three-dimensional presence from 1997.² I remember taking a long time to take that piece in, and most of all I remember absorbing it non-centrally. The things we experience do not always reach us by a straight path. Sometimes they come via the workings of our perception, like a stranger who shows his face but avoids all other forms of interaction. His aim: to settle in and stay as unsolved encumbrance, which, every so often, you will question about your own intentions.

There are only three years separating me from Eva. 69 to 66. But the recognition that her quick progress got her was such that I frequently found her works in the exhibitions I visited during my first years of training, often without knowing how to decipher them. Not that this reading is easier now. But over time it has become clear that indecipherability is itself a necessary part of any work of art – its oxygen.

Right from the beginning *Uomini al lavoro (Men at Work)* thus presented itself as a rather impenetrable piece, which I am still now unable to fully decipher. Having decided to submit to a regime of transparency, I wish to admit: I have looked through the publications that I have about Eva Marisaldi's work for passages that might help me better understand the

genesis and contents of this particular piece. But I gave up on this search before getting to any indication (a phrase, a clue) that might influence the impressions I have kept or elaborated upon over the years. My account and my analysis therefore develop only from what is stored in my memory. A work that entered by way of a lateral perspective, together with its mysterious purpose, and its shape that doesn't tell. They stay inscrutably bound up in each other: Title; Aim; Form. Description of the visible: pairs of metal sheets leaning between the wall and the floor, varnished white, but very dusty. The sheets show a lighter circular area divided in two halves. In the proximity of the center of the circle is a hole (perhaps made to leave space for a finger to pass through), which suggests that they function as doors which can be opened to make accessible both the little space and the shadow behind it. They look like shutters, parts of furnishings that survived the irreparable spoliation of an interior (burglary, moving out, abandonment). They suffered long-term neglect until someone, in an undefined moment of their history, went near them with some cloth and removed the layer of dust, but only to shape it into a disc that more or less straddles the sheets in pairs. Perhaps this was done by a cleaner. Here it is, the tangible evidence of the transit of men at work.

“Would you pay the same as I would for a glass of milk?” is one of the questions from near the end of Thomas Bernhard's *Frost*, a question which along with many others forms a long soliloquy – performed speedily and as if in only one breath – which the elderly painter addresses to his young interlocutor, the young medical student who listens to and chronicles his recurring monologues. “Would you pay the same as I would for a glass of milk?” is a question aimed at finding evidence of inequality within a group of people who should avoid personal privileges or advantages. If favoritism were bestowed upon any one person at the expense of another, measures would have to be taken straight away to restore balance; to reinstate that agreement on the basis of which everyone has to cooperate with equal rights and duties, sharing a same position in order to reach a common goal; to establish and stick to rules that involve and guarantee co-existence and co-operation. Loyalty used as a working tool and as a condition for keeping the field clear. Deception and distortion as causes for suspicion, delay and inefficiency on the assembly line.

Who are the men at work, and what is the reason for their restlessness? Marisaldi's production displays a kind of fascination with the image of men *busy on their jobs*. The theme of work appears in various pieces of hers, either at one remove (the places, or

particular items, of labor), or directly (people in the midst of re-organizing, of getting things done, of getting on with it). Even the actors (in works that include stills taken from films, realized in bas-relief, or in embroidery), seem to have been chosen precisely to the extent that they are *workers*, employees who earn a living, who carry out tasks by referring to an organization that directs them, and to a complex production apparatus in which there are only minimal distinctions separating the ranks of the various staff. (Of which the actors are, together with the director, simply the most visible part). In Marisaldi's work, instructions are given which are essential to reaching an enhanced mental and physical condition necessary to generate a better output and a higher ability to carry out the tasks assigned: artworks that involve training, exercising, straining of the body. I would also like to mention one of her latest pieces – the enlarged representation of the interiors, channels and empty spaces of an anthill.³ The appearance is that of an enormous yellow fabric root, while it is actually a soft sculpture derived from the idea of filling (and then over-enlarging) the routes of communication and travel and of the chambers (the latter made in the form of little sacks) of the insects busy at their tasks, all subjugated to the queen and her needs. It is thus no accident that the choice of subject is an anthill, commonly understood as an extremely efficient and exemplary model organization of a workforce, with *everyone* occupied in clear goals and tasks. Without forgetting its symbolic level, which also ought to be discussed.

Any visitor to a Marisaldi exhibition is demanded an engagement by means of which to *make the most* of their time there. Those who come into the gallery space clock in and submit to the discipline imposed by the works displayed. Even if only temporarily, the exhibition space becomes a work environment, a temping agency, a place that prepares for the body's movements. On the other hand, the gallery offices are transfigured into places for breaks, rest and recreation. Eva is an uncompromising employer. Eva, against unemployment, proposes permanent employment on every level. She also seems to suggest a potential equivalence between the artist's craft and that of the worker. Just like the artist, through his/her own work, cannot but represent truth (that is, s/he is condemned to express a truth) so the employee takes on the job following the simple impulse to produce – just like worker ants do, carrying on and constructing without showing any sign of alienation or disappointment.

Formally, *Uomini al lavoro (Men at Work)* is almost a monochrome: it possesses the selfsame precision

and off-white loudness, even if, for various reasons, it swerves from the consistency of the monochrome's historic corpus. It is also the container of a rotary movement. It is also a target. It is also a black-board in negative.

An attempt at an answer to the question asked in *Frost*: you take two glasses of milk, you pay the same amount for them, but with money taken from the pockets of two different individuals.

The men at work on the dusty metal sheets did not use their own initiative when, with fair skill, they let the damp cloth flow to draw the discs. They were directed (in a cinematic sense), otherwise they would certainly have gone outside the lines.

¹ *Molte domande non hanno una risposta*, solo exhibition at the Galleria Neon, Bologna, 1997

² *Uomini al lavoro*, 1997. Varnished metal sheet and dust

³ *Post it*, 2010. Wood, cloth from rubble bags, stuffing



ADALBERTO ABBATE
L'ALTRO E IL MEDESIMO

a cura di Francesco Pantaleone e Agata Polizzi

opening
mercoledì 31 ottobre 2012 h 18.00
dal 31 Ottobre 2012 al 9 gennaio 2013

Bad New Business Gallery
via M. Formentini 4/6 20121 Milano tel +39 02 89011962 mob +39 393 4356108 - bnb@fpac.it

SECTION 4
SELF PORTRAIT

Accounts of specific periods/individuals/groups of people, told through the protagonists"
own words

TERRE INTERVIEWS TERRE

Words by Terre Thaemlitz

Terre Thaemlitz (1968) is a renowned multi-media producer, writer, public speaker, audio remixer, DJ and owner of the Comatonse Recordings record label.



© Ruthie Singer-Decapite

Do you live in New York?

No, I live in Kawasaki, Japan. I have not lived in New York since 1997. I first moved to New York in 1986 and stayed for a total of eleven years.

Are you American or Japanese?

I was born in the U.S., hold a U.S. passport, and am a permanent resident of Japan. In things such as concert announcements I always insist upon being identified with Japan. For example, “Terre Thaemlitz (JP),” “Japan-based producer Terre Thaemlitz,” or “Japanese producer Terre Thaemlitz.” The three main reasons for this are: 1) I have permanently resided in Japan for over ten years now and have no plans to return to the U.S.; 2) to counter native Japanese peoples’ aversion to identifying immigrants living in Japan as “Japanese”; and 3) to counter the aversions of people in the EU and other countries against identifying immigrants living in Japan as “Japanese” (which, oddly, is an aversion almost as strong as that of Japanese natives – I have had arguments with promoters about this).

Are you transsexual?

No, but I am transgendered.

What’s the difference?

Think of transgenderism as an umbrella category that covers all types of behavior and body conditions that do not fit clearly into the female/male binary. Transsexualism is one form of transgenderism, and it refers to people who have undergone medical procedures to modify their bodies and alter their genders (such as hormone therapies, surgeries, etc.). Other types of transgendered people range from intersex people to cross dressers.

What kind of “transgendered”

are you, then?

You might call me non-essentialist, non-op MTFTMTF...

What’s that?

“Non-essentialist” (or sometimes I say “anti-essentialist”) means that I reject the notion of my gender identity stemming from something natural, such as an “inner essence.” (“Essentialist” refers to people who believe their gender is innate or biological, such as a belief in “being born this way.”) Particularly in relation to social organizing and political issues, the downside of any essentialist argument – asking for rights because “I can’t help it, I was born this way” – is that it removes all self-agency and capacity for choice around the issue at hand. It is a point of eternal frustration for me that the legislation of most rights related to the body (gender, race, sexuality, etc.) is justified through completely non-democratic arguments of biological predisposition. For me, this is inseparable from the language of feudalism, by which the ruling aristocracy argued their privileges were based on birthright and bloodright... in other words, justified based on their DNA. This habit of legislating rights around bodies is completely different from a real democratic process of a people choosing to outlaw forms of violence and discrimination based on their cultural capacity to accept diversity (a capacity which, clearly, we do not have). Basically, essentialism is the cheap and easy way to legislate. But it is also dangerously conservative, often making it impossible to re-open discussions around civil rights for a particular group or class once rudimentary legislation has been passed. I think I’ve said this better in some interview...

I think it was the Little White Earbuds interview. You said:
“Contemporary politics lack

revolution, destruction, putting all traditions to the test... no imagination. It’s all about naturalizing our social relations, believing our social relations are the result of evolution, DNA, and other pseudo-science that is ultimately less scientific and more “intelligent design.” It’s totally dangerous. It has nothing to do with building legislation based on our capacity for choice. It’s only about legislating rights for “people without choices” (Who would CHOOSE to be gay? Would anyone CHOOSE to be transgendered? Can you imagine someone CHOOSING to be black? Are you implying anyone would CHOOSE to be a woman?) At what point, and in relation to which “bodies,” do those questions at the root of humanist legislature start to sound ridiculous and insulting to those they claim to protect? On the one hand, we are encouraged to feel “pride” in who we are, yet the terms of that pride are completely derogatory and patronizing. It’s not “real pride” associated with empowerment, but a kind of parental pat on the head to the black-sheep child, “Oh, you’re not so bad... be proud of who you are, my little weak one.” This is only about deferring bias, not resolving it, and it will have repercussions.”

Yeah, that one... It’s also fleshed out in the text on Guattari and Deleuze’s concept of “becoming-minor” vs. “becoming minority.”

“Non-op” means without having had any operations or medical procedures (you may have heard of the more common term “post-op,” or “post-operative,” used in reference to people who have undergone sexual reassignment surgery).

“MTF” means “Male to Female,” which refers to people who deviate from an initially male-

identified gender identity (conversely, “FTM” means “Female to Male”). I tend to list them in an endless cycle – “MTFTMTF...” – because my self-representation is open-ended and goes back and forth.

Do you go by “he” or “she”?

Yes, I do.

That’s funny...

Oh, you’re a smart-ass... nice.

Well, for several years now, when writing about myself I alternate gender pronouns (e.g. from my online profile: “He has released over 15 solo albums, as well as numerous 12-inch singles and video works. Her writings on music and culture have been published internationally...”). I prefer this to conventional “neutral” pronouns (“one,” “they”) because gender is never neutral under patriarchy. I also prefer this to introducing new words (“hir,” “zim,” etc.), because – unlike re-appropriated “negative” terms such as “queer” and “fag” – I feel absolutely no connection to the new schools of gender pronouns, and they make me feel as though I must personally take on the burden of their inconvenience while the majority of readers have the luxury of remaining unphased and dismissive. The new words also return us to a model of singular identity, even if the definition of that third identity is supposed to signify something open (i.e. “Oh, Terre is not a ‘her’ nor a ‘him,’ but a ‘hir’”). By simply rotating “she” and “he,” the focus remains on unresolved questions of gender identity within patriarchy, while rejecting the notion that “third-gender” pronouns offer a comfort zone or escape route (although they may for others). Also, because “he/she/he/she” rotation is disorienting and annoying to almost everyone, I feel I am inviting the reader to share in the

awkwardness and inconvenience I continually feel around issues of gender identification.

From online comments I’ve read, it seems a lot of people feel I am identifying solely as a “he” at the moment. This may be a result of the recent media focus on my DJ Sprinkles persona, which is generally dressed in male clothing. Or it may be a misreading of comments I have made about accepting that I can no longer publicly pass as “female,” and how this complicates notions of being “transgendered” identified, with a penis, and more often dressed in men’s clothes than women’s clothes. It may also be complicated by my insistence upon clearly stating the primary condition of transgendered life is “the closet,” as opposed to conventional models of transgendered and transsexual visibility that portray transgenderism as a “coming out” journey of ever-increasing openness and acceptance (both self-acceptance and public acceptance). As a result of my not undergoing medical transitioning, as well as my “outing” of the closet as an active part of my life (even as a “visible and out transgendered person”), I have sometimes found myself rejected by members of transgendered communities as a “man simply playing with ideas.” This comes with the double-punch of my being read as one-dimensionally “male” by non-trans people because, well, it’s easier for them to visually read me that way. Both of these views are mistaken. I do not freely identify as “he” any more than “she,” and I find them both alienating. For various reasons including finances, a lack of clothes in my size, social closets, and personal safety, my daily dress tends to be “casual non-office-working male” (t-shirt and jeans), which means I am generally addressed by others as a male. However, this is completely

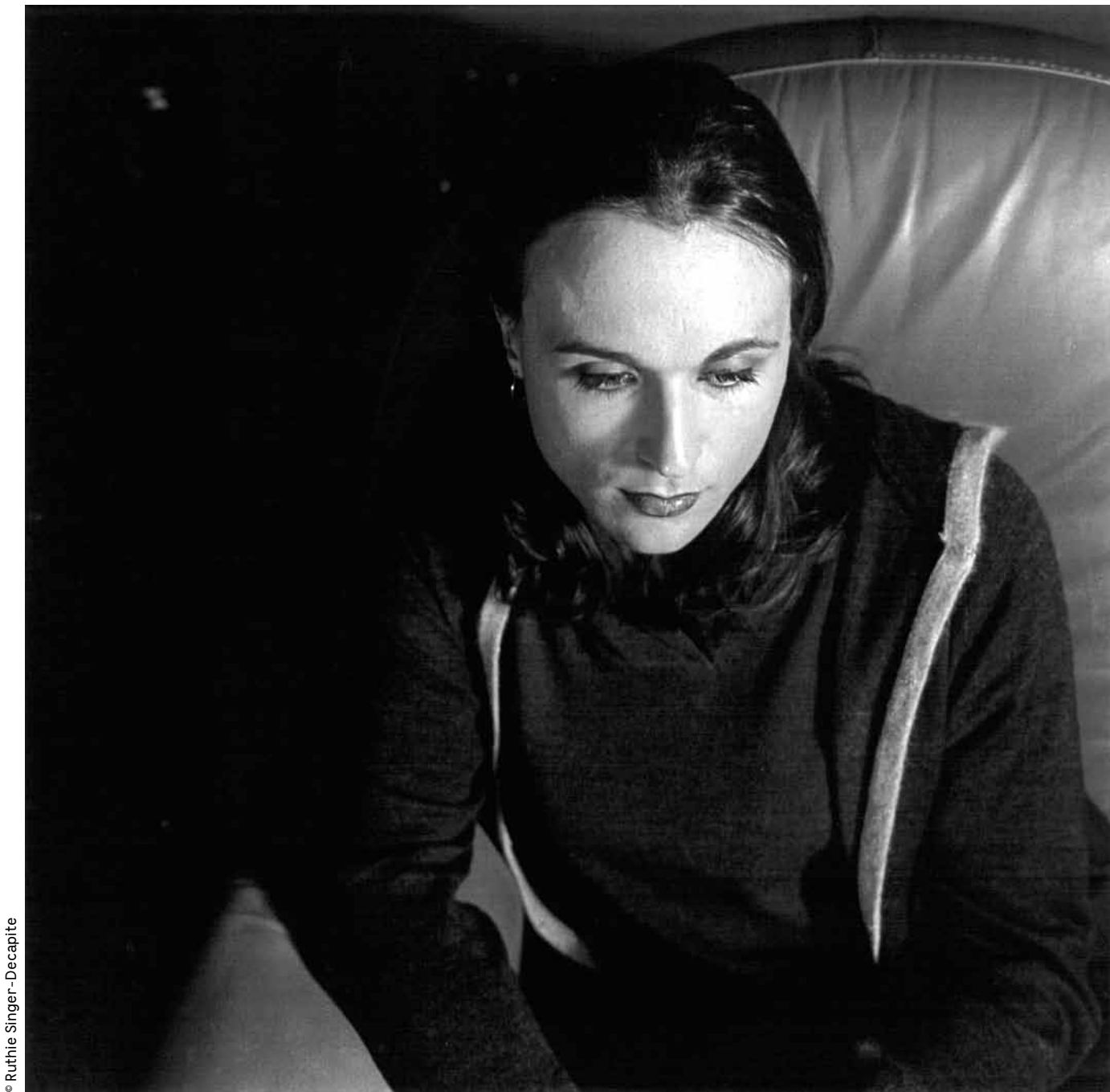
different from my actually identifying as male. Publicly, I allow people to address me as they wish, without correction, even if I would have preferred a different pronoun (such as being in femme dress for a performance and being introduced to a large crowd as “he”). Of course, this sort of “mistake” does not go unnoticed by the audience, leaving them wondering, “Was it okay to call Terre a ‘he’ (or ‘she’)?” which I consider an important experience for people to share as a group – taking gender out of the realm of (my) personal choice, and into the uncontrollable public sphere.

Is there a rule for deciding how to address someone’s gender when you’re not sure?

As a general rule, when in doubt about a person’s preferred pronoun and the pronoun cannot be avoided – such as by using their name – it is usually best to opt for the gender that their clothes most lean toward, regardless of whether or not they can actually pass as that gender. This acknowledges their effort to depart from standard gender constructs, as opposed to negatively emphasizing the limitations of their “realness.” They can always correct you if they prefer a different pronoun, but at least you would have opted for the more “polite” option in case you are speaking with someone who is self-conscious about their inability to pass.

You rotate “she” and “he” when talking about yourself, but I’ve noticed in your writings you seem to just use “she.” Why?

Yes, when not writing about myself I tend to exclusively use feminine pronouns (although I have used “s/he” in the past). This is because I find “she” comes along with the feeling of excluding the masculine, which can at times read as surprising in relation to



© Ruthie Singer-Decapite

topics culturally dominated by men. It is also insistent upon the fact that there are people other than men working in every field, despite inequality. I feel both of these challenging dynamics are less prominent when using “s/he,” which tends to imply the potential for equal participation where, in reality, there is none. In this sense, I think exclusively using “she” reads more urgent and aggressive than “s/he.”

Ultimately, my selection of pronouns is not based on a holy-grail quest for “a better word,” nor to represent myself in a way I feel comfortable (there is no such word), but simply bringing out the problems of patriarchy while deprioritizing the default privileging of the masculine. Like, I do not feel the world would be a better place if everyone used pronouns the way I do. I like it that all kinds of people are doing contradictory things at once.

While we’re at it, what’s the deal with all the capital lettering and “scare quotes” in your writings? Actually, I’ve noticed you don’t capitalize as much as you used to...

Yeah, I used to always be very strict about capitalizing words like Lesbian, Gay, Transgender, etc. These days I’m a bit lazy with the “shift” key. When I do capitalize it’s intended as an indicator of a constructed category or subject – to emphasize the word as a title or category under which things are assembled, rather than as an essentialist state of being or thing in itself. The same goes for quotation marks around words like “man” and “woman” – you could kind of read it as “so-called man,” or “what is conventionally considered to be a man.” It’s a way of calling a term or category into question, and expressing a lack of faith. I think I started getting lazy with these things because there’s

a point where everything becomes suspect, and almost every word becomes a possible candidate for capitalization or quotes, which is clunky to read. And sometimes capitalizing words like Lesbian and Gay reads as honorific – like capitalizing “God” or “Lord” – which can have the effect of reinforcing their construction rather than deconstructing them. Damned if you do, and damned if you don’t. These days, I just try to choose a style of capitalization for an individual text and stick with it to the end.

Um... “she’s” and “he’s” aside, you’re really a man, right?

If you have to ask that, I am afraid I could not give you an answer that would satisfy you. I do not identify as a man unless the social environment makes it absolutely necessary (such as in my passport). At the same time, this refusal to identify certainly does not mean I am “transcendent” of gender, and I would never say anything individualist like, “I’m not male or female – I’m just me.” Society does not grant us that freedom. “I” am always in relation to “you,” which means the potential for flexibility around my gender identifications is only as malleable or fluid as “you” will allow. This will change depending on whether “you” are a stranger, a friend, a lover, a family member, a physician, another trans-identified person, intersexed, transsexual, a government official, etc.

For example, when I am in women’s clothes and say, “I am transgendered,” the reaction is completely different than when I say the same thing while wearing men’s clothes. When I wear women’s clothes, it seems “real” to people. They seem to accept my femme appearance as part of a longer physical transition – they may imagine I will one day undergo medical transitioning. When I wear

men’s clothes, what I say is more likely to be heard as the word-games of a dilettante with no material connection to their notion of “true” transgendered bodies. This is the gap in which I exist.

So, if you insist I am a man, then that is all I can be within this context. And in some other context I was only a woman, because to out myself as anything else would have put me at risk of physical harm from those who believed I was a woman. In neither case have I ever felt “liberated.” Nor did I personally feel like a “man” or “woman.” And, as a feminist sensitive to the “woman’s experience” under patriarchy, I would generally not identify as a “woman” outside of situations where it was necessary for my personal safety. (My moments of identifying as a “man” are similarly driven by fear and a desire for safety, but without the respect for a “man’s experience.”) I would never claim to “know what it feels like to be a woman.” But I would also warn against those who essentialize their experiences as “women” in ways which perpetuate the two-gender binary to the exclusion of others. The privilege of living one’s entire life as someone whose sense of self matches how she is perceived by others is not a matter of luck. It is the result of a certain blindness born of that position of privilege which crystallizes the connection between body and gender in dangerous ways.

I guess the key to understanding what I am talking about is being open to the notion that gender – which most people are accustomed to thinking of as a fixed aspect of one’s life from birth to death – is, in fact, born of context and not of the body. There is the potential for flexibility in how we choose to honor or disrespect that contextual

relationship slapped on us from birth. This flexibility does not equate with “freedom” – it is very difficult to bend oneself, and comes with great social and economic loss – but it is possible.

Yeah, but I mean, strictly on a biological level... you’re a guy, right?

Let me try again... Even if you wish to only fixate on the body, and present me with what you consider an “unquestionably pure man” or “unquestionably pure woman” (in terms of appearance or genetics or whatever your conditions may be), I could always find someone else who is more “manly” or “womanly,” thereby making your pure man or woman less pure. What do they become? I know it’s difficult for many people to grasp this point, but can you see how “man” and “woman” are not singular things, and actually occupy a range or field of gradation among countless unique bodies?

We are conditioned to quantify gender. All societies seem obsessed with it. Most people seem to have no problem pointing at certain celebrities and saying, “Now she’s a *real* woman,” or “He’s a *real* man,” but it takes conscious training to open oneself to sensing a body’s loss of gender, no matter how minute. Most people’s sensitivity to this notion of “losing gender” is no more refined than, say, noticing a frail boy being labeled a “pussy” by his classmates. This lack of nuance in registering divestments of gender is a blind spot shared by most cultures, because almost all cultures rely on power dynamics that exploit gender divides – almost exclusively along patriarchal lines.

But as I said, “female” and “male” are not singular states – they are ranges of existence with many

gradations and qualifiers. The gaps and possible gradations between medical definitions of “male,” “female” and “intersex” are truly infinite, involving both physiological and psychological diagnoses (the split between physiology and psychology itself being contrived). Gender, like race, does not exist in a purified state. That is impossible. Without knowing what your specific social and biological qualifiers are when judging my “biological gender,” I honestly cannot answer your question with a “yes” or “no.” Even if I did give you such an answer, it would only be for your sake, and not mine – in which case I suspect your agenda would not be one I would wish to endorse.

Are you gay?

Well, not to be evasive, but as a result of my transgenderism – by which I am unable to identify my gender opposite – the question suddenly becomes unanswerable in the absence of the “female/ male” binary required by hetero- and homosexuality.

I generally describe my sexuality as “pansexually queer.” Queerness is about a way of seeing sexuality as something that is neither singular nor fixed. The metaphor I’ve beaten to death over the years is to imagine homosexuality as white, and heterosexuality as black – queerness is about the infinite sexual shades of grey in between. Although most people tend to identify as exclusively hetero- or homosexual, I do not believe anyone occupies that pure white or black region. I think we all exist in the greys, although most of us have tastes closer to one end of the spectrum than the other. (I associate this bias with social programming more than biological predisposition – take a look at children’s cartoons to see how heterosexual desire is represented and taught from infancy, usually

in the form of an awkward boy character driven eye-poppingly crazy by an unbearably cute but oblivious girl character. The manner in which all characters only exist in male/female pairs, including the way in which initially androgynous characters ultimately end up with a second “female” partner indicated by a ribbon on her head, is part of how people come to perceive exclusive heterosexual coupling as natural. Even in the case of homosexuality, the sexual object choice is limited to that same childhood world of everything being “female” or “male.”) If we are honest with ourselves, we have all had experiences that could be placed in other positions on the sliding scale of grey – even if they were embarrassing, regretful, or pure fantasy. That does not disqualify them as experiences, and shame is certainly more understandable in relation to moral codings than as a sign of “having done something unnatural.” Think of all the exclusively homosexually-identified people who were at some point heterosexually married with children. This is completely common. It has only become uncommon with the advent of Pride™ based identities that have increased the possibility for people to exist in exclusively homosexual contexts that mirror the sexual exclusivity of dominant heterosexual culture – whereby the homosexual who sleeps with the opposite gender is as shamed in their freakishness as the heterosexual who has sex with others of their own gender. Around the world, the majority of same-sex sex has never happened between two exclusively homosexual-identified people who are “out loud and proud.” That is a contemporary fiction, and forces everything else into yet another sexual closet. Clearly, Pride™ communities first arose out of a need for collective safety amidst

heterosexist domination, and in that sense they remain historic and vital. I am not unsympathetic to that. I certainly could have used that protection when growing up. But I simultaneously see the direction of mainstream LGBT cultures (in which the B and T are utterly tokenistic) as doing more to integrate their members into dominant cultures (particularly through consumer identities and market visibility), and less to alter the systems of domination themselves. Like most “human rights” movements, the result is more likely to be increased power sharing by a minority class than instigating larger cultural divestments of power.

Even more important than identifying as queer, I actively refuse to identify as gay or straight, regardless of my partner’s gender or sexual orientation – which causes much more trouble than you might think. Try it... I mean, really stick to it... you’ll be surprised by peoples’ reactions. Two people can have the most amazing, interpersonally compatible sex in the world, but apparently it means nothing if you don’t take sides. In a way, it can be worse for the other person if the sex is fantastic – like, it leads to some kind of sensory overload that must be categorized in order to be processed and diffused. I don’t know how else to describe it. It can be frightening. So if cornered, I will opt to identify as gay rather than straight (again, regardless of my partner’s gender or sexual orientation). However, my relationship to gay identity is clearly less of the Pride™ variety, and more of the being fagbashed and socialized/ostracized as homosexual by others for as long as I can remember (one dynamic of which was being ostracized by still-closeted queers who feared their being friendly to me would lead to their own “outing” and

persecution – and rightly so). As a result of these experiences, from a young age all sexual identity has struck me as being rooted in fear – not biology – and as completely destructive to all persons involved.

If you insist on talking about sex in relation to some biological imperative to reproduce, I think we animals are only really interested in touching warm, wet places – of which every body has several. On a Darwinian level that is enough to ensure procreation happens – it doesn’t at all require the sniper-like targeting of sexual object choices implied by heterosexuality. But if procreation is what you’re focusing on, and you still think you are able to discuss that subject objectively with some kind of “scientific neutrality” that is not completely infiltrated by heterosexist cultural mores, you’re too far gone for me to continue speaking.

So, in summary:

– You do not live in New York. You live in Kawasaki, and you’ve been there for over a decade.

– You are a U.S. citizen with permanent resident status in Japan, and in public announcements you strongly prefer emphasizing your place of residence over place of birth – e.g. “Terre Thaemlitz (JP),” not “Terre Thaemlitz (US).”

– Your gender identification is “transgendered” (or “non-essentialist non-op transgendered” if you want to get fussy), and you told us that is not to be confused with “transsexual” which refers to a specific subset of transgenderism.

– When it comes to gender pronouns, when writing about yourself you rotate between “she” and “he,” but in person tend to prefer the old convention of being

addressed according to your wardrobe. Writing style – pronouns, capitalization, “scare quotes” – these things do contain important nuances and meanings, but you don’t advocate any hard rules.

– As to the question of whether you are “really a dude,” you gave a longwinded “no” that may be unsatisfactory to some.

– Are you gay? Again, longwinded... You said you’ll identify as “gay” in a crunch, but your preferred self-description is “pansexually queer,” and even that is just about cultural necessity. In any case, you are emphatically not straight, and I wouldn’t be surprised if you were the chairperson of a secret heterophobic society.

Yeah, let’s go with that for now.

Thanks for your time, Terre...
You’re so weird.

[Laughs all around]

This text is an edited version of a longer self-interview published on www.comatonse.com

GALLERIA RAFFAELLA CORTESE

yael bartana
mirosław bałka
barbara bloom
keren cytter
michael fliri
jitka hanzlová
roni horn
joan jonas
william e. jones
kimsooja
zoe leonard
anna maria maiolino
marcello maloberti
daria martin
ana mendieta
mathilde rosier
martha rosler
kiki smith
jana sterbak
jessica stockholder
james welling
t. j. wilcox

Via A. Stradella 7 + Via A. Stradella 1 - Milano
www.galleriaraffaellacortese.com

SECTION 5
BRAND OLD

Essays from the past that are particularly meaningful today

My Brancusi

Words by Scott Burton

Scott Burton (1939–1989) was an American sculptor and performance artist best known for his large-scale furniture sculptures in granite and bronze. As an eclectic and wide-ranging critic, Burton produced a substantial and less known body of art writing in the late 1960s and early 1970s.

My excitement over Brancusi focuses not on his work with human and animal subjects, but on the architectural elements and works of furniture he created. The various kinds of seats and tables he made are especially fascinating. Although I am hardly the first to celebrate Brancusi’s famous bases, I see them in a slightly different light from that in which they have been discussed before. The base, or pedestal, is a specialized form of table, and we call Brancusi’s objects of support “pedestal-tables.” I do not claim that all of them are major works of art, as wonderful as the heads of birds. But I do feel that a number of them are very fine and complex – works of the same order as his other sculptures. William Tucker has declared bluntly, “the bases are not works of art” (*Early Modern Sculpture*, New York, Oxford University Press, 1974). More liberal and interested but of the same judgment is Sidney Geist, who states in his indispensable book on Brancusi that “the pedestals are not works

of art,” characterizing them as “decorative objects of the same kind as picture frames” (*Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968). Most advanced in the interpretation of Brancusi’s functional objects is Pontus Hulten. His 1983 essay on Brancusi brings us – almost – to a late 20th-century point of view. He reiterates the by now old case of Brancusi as the first Minimalist, but he also lays the groundwork for the case for Brancusi as the first furniture artist and the first modern public artist. Hulten admirably embraces a Brancusi even greater than the Brancusi of the sculpture proper; he emphasizes the artist’s “passionate concern for the rapport of his sculptures with the space around them” and demonstrates how around 1915 “the distinction between the sculptures, the works commonly referred to as their bases, and the other objects in Brancusi’s studio became even more blurred.” This is a progressive assessment but even Hulten says the pedestal-table “should not by its nature be

quite the same as what it supports” (Pontus Hulten, Natalia Dumitresco and Alexandre Istrati, *Brancusi*, New York, Abrams, 1987). I think, however, that some of Brancusi’s pedestal-tables are of the same conceptual order as any of his busts or torsos. His best pieces of furniture are not only functional objects but also representations of functional objects. We have here *sculptures of tables*, close in character to Brancusi’s other sculptures. They are both object and subject. Brancusi’s *Cup* pieces and *Vase* are pertinent here. As Geist states: “After the head as object and the torso as subject, *Cup* is the object as object.” In these terms Brancusi’s pedestal is also the object as object – but with a (supportive) role the *nonfunctional* works do not have. Unlike the various versions of Cup, the Brancusi table is an object simultaneously performing a function and acting as its own sign. It is a *usable* meditation on utilitarian form, as are the fireplace and doorframe in Brancusi’s stu-

dio. The pedestal-tables are not merely applied art but autonomous sculptures of objects, with all the stylistic devices Brancusi brings to the representation of organic form. The pedestals are significant not only because they are wonderfully cut but also because they are representational. There are a couple of Brancusi's that may be top-to-bottom representation, not unlike a traditional painting of a still life and the table that supports it. *Architectural Fragment* (despite its title) and *Erotic Plant* fit the theory. Both works are on a particular base forever. These sculptures work as two-part units. It seems to me that it is modern to include the whole support as well as the still life. Brancusi may have touched on this modern notion. One of the models of Brancusi's bases is a classic form or type of pedestal occurring at least since the time of the Egyptians. In one important photograph of one of his early studios, taken by Brancusi around 1907, we can see a commonplace 19th-century wooden pedestal, complete with piled-up, graduated concentric disks. But with Brancusi, the table reference hovers nearby to complicate the pedestal idea. How can we look at Brancusi's pedestal-tables to see their doubleness? What are the elements of transformation? Above all, and characteristically: simplification. Just as he treats a face by rejecting specific detail, he rejects the principal features of a typical table, namely leg and top. Now, tables have one great formal problem: an antithetical relation between the legs and the top or "table" proper (the tablet or tableau, the board laid across the trestles in early European examples). Brancusi's pedestal-tables never have conventionally proportioned tops. He seems to take the shape of a normal table-top, broad but thin, and squeeze

it into a chunky, thick little mass. You can sense a physical gesture, a kinesthetic impulse. The resulting relation between the monopodal support and the small block on top of it is one of unity between parts. Rather than being contrasting and dialectal (as is vertical against horizontal, leg against top), the relation is additive. In Brancusi's tables it is often impossible to tell where the grounded support stops and the top (itself a support) begins. In addition to the major forms of pedestal-table and one special kind (to be discussed below), Brancusi made two or three other types of pedestal-tables. One group takes a form that is pilasterlike, with a flat back suggesting architectural alignment against a wall and with motifs that connote living (though not human) creatures. The Museum of Modern Art has one of these, used for the *Blond Negress*. Another group consists of roughly carved, scored works in wood – symmetrical, improvised, often cantilevered. Not many of Brancusi's pedestals depend on the appeal of carving: most are geometric forms – a vertical stack of spheres of different sizes, for example. Some pedestal-tables are all wood, some stone or plaster, some combinations of stone and wood. Some are of one piece, some make a point of having several parts. Many are top heavy. All are monopodal of course. Some are pierced, sometimes in such a way as to almost suggest incipient legs. In some, all the sides are identical, but others have strongly distinguished fronts, sides and backs. Some are vertically symmetrical, the top repeated at the bottom. Some are square in section, some round. The motifs can occur in two- or three-dimensional variations, as triangles and circles or pyramids and spheres. Some have a very different kind of

top, think disks of metal or glass, usually to hold the unsupported head. Many of the tables are primitivizing, rustic, with a touch of the exotic. A typology of Brancusi's pedestal-table will reveal a richness of variation as great as that found in other groups of his work. Compare the Museum of Modern Art's head of *The Newborn* with an important pedestal (for *The Sorceress*, now in the Guggenheim Museum), which Brancusi singled out for photographing by itself. The elimination of facial features in *The Newborn* and of structural features in the pedestal-table is the same, and the signs for mouth and eye of the bronze head are clearly from the same repertory of motifs as the disks or semicircles of the wooden table. (Note also the double top – two thick superimposed blocks – of this beautiful table.) The heads are negatively important to the pedestals: in their possibility and instability, their baselessness, they are independent. The autonomy of the head confirms the autonomy of the pedestal. We know that Brancusi had a vital interest in furniture. Dumitresco and Istrati (Brancusi's assistant after 1948) describe his style of "rugged furniture that discourages indolence." He must have thought about it from adolescence; Dumitresco and Istrati tell us that while still a student at the Craiova University of Arts and Crafts in Romania, "he built some pieces of furniture for an examination." Around the same time, in 1896 or '97, he made a summer trip to Vienna, where he worked either in a carpenter's shop, for a cabinetmaker, or – the most intriguing suggestion – "in a furniture factory, probably the house of Thonet" (see the chronology in Radu Varia, *Brancusi*, New York, Rizzoli, 1986). (Incidentally, Viennese Secession drawing style had a great influence on some

of Brancusi's work – cf. *The Kiss*, 1908). It is tempting to take a typical bentwood table as Brancusi's starting point for his amazing transformation of the type, a masterful conversion of line into mass. Later on Brancusi's two largest works express the importance of furniture to him. I refer to his studio, and to the complex that sums up his life's work, the park in Tirgujiu, Romania. Brancusi's enlargement of the definition of the art object is as original as Duchamp's new kind of object, the readymade, or Tatlin's utilitarian Constructivist works. And in today's artistic climate Brancusi's embrace of functional objects seems as absolutely contemporary as his invention for our century – long before earthworks, installation art and today's public art – of sculpture as *place*. In a Warholian context, Brancusi the mystic saint may not appeal, but his conceptual side – his imaginative and intellectual questioning of the limits of art – is a legitimate, available and welcome model.

One Major Form of Brancusi's Tables
The double-drum form, a stacked pair of unequal cylinders or disks, occurs in numerous pedestal-tables of stone, in several studio tables of plaster, and, supremely, in the *Table of Silence* in the park at Tirgujiu. The Museum of Modern Art's *Fish* base is a choice example of this type. Istrati and Dumitresco have provided us with its background: "In the studio on Impasse Ronsin, the blue-grey marble *Fish* was sent to the Museum of Modern Art in New York, the sculptor designed a smaller base (actually a two-part base) for it. Alexandre Istrati carved this (component) in 1948 in accordance with the new measurements. The sculpture lost none of its presence." In some sense it is foolhardy to separate the *Fish* from its base even temporarily,

given the thematic relation that the two elements may have: it has been suggested that the stone circle over which the fish floats may be a representation of a pool, lake or ocean. But the base alone surely holds its own as sculpture. The two-cylinder works, whether broad and low independent tables or smaller and more vertical sculpture bases, are all powerful abstractions of tables. Geist suggests that the *Table of Silence* is "possibly intended as a monumental version of a little, low round wooden table, with three or four legs – the *masa joasa* – found in some Romanian peasant cottages." Another great transformation, the *Table of Silence* is surely as monumental as *Endless Column*. Carola Giedion-Welcker wrote, "It was Brancusi's intention that the *Table of Silence* be used for the leisurely repast and friendly gatherings of the people" (*Constantin Brancusi*, New York, Braziller, 1959). Thus it is both a functional work and a moving and elevated work of art.

Another Major Form of Brancusi's Tables
Consider the "square hourglass" in wood, another principal table form. Geist describes the module as "paired truncated pyramids now apex to apex, now base to base." If you see the basic unit in the latter way, you have no table; but the apex-to-apex form is of course Brancusi's most classic pedestal-table form. It is the clearest transformation of a traditional pedestal, with its spreading foot and top and its narrow waist. In a Brancusi photograph of ca. 1921 or '22 there is a pair of such forms with extremely thick tabletops. This pair must surely be one of his most successful table sculptures. The Museum of Modern Art is fortunate to have the only *Endless Column* outside of the studio and Tirgu-Jiu. (Another, installed in

Edward Steichen's garden, was cut up and dispersed.) The single module which makes a base for the birdlike figure in *Chimera* is a one-unit *Endless Column*; it is joined to the figure by a pierced element and all three forms are inseparable. Which came first – the *Endless Column* or the single module? Hulten has "no doubt that the module of the Endless Column was first a base, or part of a support." However, Geist and others say the opposite, supposing the emergence of the module originally in multiple. If Hulten is right, the Endless Column might be seen as a mighty étagère, a quantity of little tables stacked on top of one another. This is an unlikely image. The more likely genesis of the work can be seen in a good print of Brancusi's photograph of the well-known *Groupe Mobile*, 1917 (reproduced in *Brancusi, Photographer*, New York, Agrinde, 1979, plate 9). In it, the column holding the cup is an example of his two-dimensionally serrated motif, but discernible on the side are lines indicating additional cuts to be made – which would result in the definitive truncated pyramid. The *Endless Column* appeared sometime after 1915. We may have here a documentation of its origin. Geist does not dismiss the *Endless Column*; he values it greatly but still calls it "a work of high decoration." I think another layer of interpretation is possible; we can look at it as the depiction of a column, as another sculpture of a thing. Of course it has a mute modern distance from its model, the classical commemorative monument. It was unnecessary for Brancusi to put a figure on top: the column is its own image.

A Special Case: The Figurative Pedestals
Brancusi made two large caryatids, freestanding full figures in wood, several small, strange,

wooden full figures; and two other key works that include reduced full figures as bases or as base components. One is the Museum of Modern Art's *Magic Bird*, 1910-12. In the work's present form, the base consists of a three-part limestone pedestal whose middle element is figural. The "gothic" stone carving of the two figures is deliberately unfinished – more a sketch of a representation than a representation. The figural element was made around 1908, and two years later the bird was joined to it. The conjunction creates a thematic relation between two orders of being: lowly, sagging, half-formed humanity, contrasted with lifting, perfect, supernatural force above.

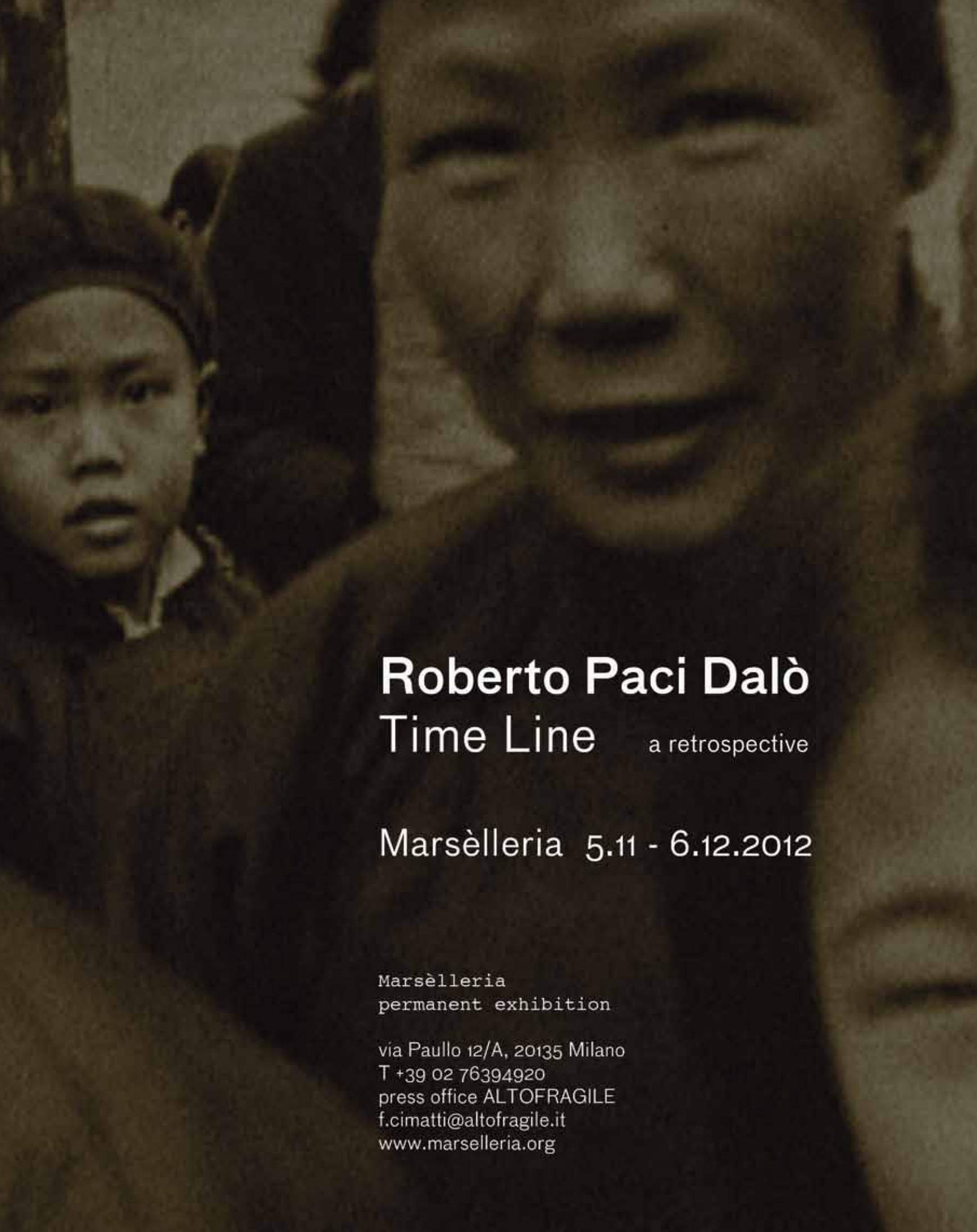
An even more special case of the thematic use of the table as a figure is the extraordinary *Adam and Eve*. Again, the lower figural component was done first (1916), and the upper added a few years later (1917-21). But this work belongs entirely to the order of mortal humanity. It is Shakespearean in its comedy. The sexual politics are far from those of the near-equal, androgynized couple in *The Kiss*; suffice it to say that *Adam and Eve* is pronouncedly heterophile. Difference between the male and female is its most important note. The Adam is submissive, secondary – a table – and the Eve triumphant and erect. The block of wood between the two figures is proportionally much more like a traditional table too than in most of Brancusi's pedestals. Usually, part of the function of the blocks is to make an equivalence between what is above and what is below. But here, Brancusi wanted to make sure Adam would be read as a table – he wanted to destroy the equivalence.

The psychology of this piece is fascinating, but Brancusi's multiplicity of purpose is also fascinating. He adds a third layer to his construct of table as sculpture as table – a figurative layer with a

point. The hierarchical works with their figurative bases are special cases, and in their top-to-bottom, almost narrative completeness, they are among Brancusi's most eloquent.

Originally appeared in ART IN AMERICA, March 1990. Courtesy BMP Media Holdings, LLC.





SECTION 6
**RUINS OF
EXHIBITIONS**

Roberto Paci Dalò
Time Line a retrospective

Marsèlleria 5.11 - 6.12.2012

Marsèlleria
permanent exhibition

via Paullo 12/A, 20135 Milano
T +39 02 76394920
press office ALTOFRAGILE
f.cimatti@altofragile.it
www.marselleria.org

A quasi-scientific presentation of seminal exhibitions from the past, through primary evidence such as original texts, images, clippings, scans, transcriptions

Totems Not Taboo

February 26 - March 29, 1959
Curated by Jermayne MacAgy
The Museum of Fine Arts, Houston

Contents:
1 Essay from the catalogue
by Ralph C. Altman,
University of California, Los Angeles
9 Installation views
1 Press clipping from
The River Oaks Times

Notes:
Jermayne MacAgy (1914–1964) was a museum director, exhibition designer and art professor. She began her career as an instructor in the education department of the Cleveland Museum of Art, where she worked from 1939 to 1941. From 1955 through 1959 she served as the first professional director of the Contemporary Arts Association, the forerunner of the present day Contemporary Arts Museum. During her four-year tenure as the Contemporary Arts Museum’s first professional director, Jermayne MacAgy organized twenty-nine exhibitions, each accompanied by a catalogue. She presented a wide range of topics, many of which were unusual at that time, such as *Yard Art* (1957), *Films 1948–58* (1958), and *The Disquieting Muse: Surrealism* (1958). MacAgy’s most successful exhibition for the CAM was *Totems Not Taboo* (1959), one of the most comprehensive exhibitions of primitive art organized in the United States by that time. The expense of her exhibitions strained the resources of the CAM, however, and her contract was not renewed in 1959. Later she went on to found the University of St. Thomas’ art history department with her friends John and Dominique de Menil.

This is the strange title to this exhibition of strange objects commonly called “Primitive Arts.” Some of them were totems, beings somehow associated with ancestors or souls of people. Some of there were sacred to their makers, taboo to the uninitiated. None of them are taboo to us because they speak a universal language of form; a language we can’t always understand in detail although we feel it expresses needs, hopes, dreams, prayers, common to all mankind.

The show is an invitation to see, not merely to look. It is an invitation to marvel at the variety of man’s artistic expressions, at the range of styles from severe abstraction to relative naturalism, from surrealist dream imagery to non-representational patterning. Absent are attempts at copying nature; photographic likeness was of no concern to the people who created primitive arts.

What is Primitive Art?

The exhibition shows object carved or painted or modeled or cast or woven or fashioned otherwise by the Negroes of Africa, the peoples of the South Seas, the Indians of the Americas. The show does not claim to be comprehensive; otherwise, Stone Age Europe and certain parts of Continental Asia would have been represented too.

Primitive arts have one thing in common, no matter when or where they were created: they grew out of cultures which existed essentially beyond the orbits of the major civilizations of the Orient and Occident. What else have these objects in common? What are the common denominators which justify their being lumped together under this one all-embracing term, “Primitive Arts”?

Compare the superposed figures on the Maori architectural carving with those on the North-West Coast Indians poles; or the seat from Ecuador with the stool-shaped carving from New Guinea; or, to concentrate just on Negro sculpture, look from the Senufo to the Cameroons mask, from the face of the Bakota figure to that of the Lower Congo.

The longer one looks, the greater the differences become. The more the eye overcomes the initial, general impression of strangeness in the use of color, carved surface patterning, the combination of heterogeneous media... And the more it penetrates unfamiliar subject matter to see underlying, basic forms and designs, the more clearly does it see the individual character of the objects.

Ignorance was the only justification for the creation of the catch-all term “Primitive Arts”; an ignorance which saw in the arts of our own, Western civilization the ultimate of achievement. True, the arts of China and Greater India had been dimly perceived as entities in their own right. But our culture, together with its roots in classic antiquity, was still the standard by which the rest of the world was judged. This is an extraordinarily primitive type of behavior, indeed. It recalls the fact that several tribal names mean, literally translated, “the people” – implying that others were “non-people,” that their own world was *the* world, their ways of life the only possible ones. Such attitudes conditioned us to look down from the pinnacle of our own achievements to the “primitives,” be it in smug condescension or romantic nostalgia. No wonder the antiquity of great cave murals of Ice Age man was not accepted; the native, Negro origin of Benin bronzes was denied when they first came

to our attention around the end of the last century. They did not fit our notions of primitive man and his works. They were not “primitive.”

Times have changed. The term “primitive arts” has been retained as a convenient label for arts other than those one is accustomed to refer to by specific names, but no longer are the works of primitive art mistaken for inchoate, spontaneous manifestations of wild, childlike, naive instincts. They are recognized now as organized expressions of complex art traditions, as creations of men in tune with the style tradition of their people. And no longer are their forms strange to us. We can relate them to the arts of our age – and all ages. The recent explosion of our art standards and canons into a multiplicity of co-existing styles and schools has accustomed us to appreciate the validity of more than one artistic statement. The entire world of artistic solutions is now open to us in its boundless range – “one world of art” in which we are able to love a Cycladic head and the Venus of Milo. A Khmer Buddha and a Brancusi, a Picasso and a Rembrandt – and an anonymous New Guinea painting. No forms, no “totems” are taboo to our eyes.

But totems, if this may stand for the entire corpus of primitive arts, are definitely taboo – or thought to be so – in another sense. Nobody has the right to judge them in other than superficially aesthetic terms who does not know the world they came from, their position and function in the milieu which gave birth to them. Naturally, everybody has the right to love, to derive pleasure from, an African mask, to establish a personal relationship to it as a work of art without any knowledge of its background, its significance, its creator – naturally, it is valid to

do so just as it is valid to love an Egyptian statue without knowledge of ancient Egyptian culture or a Giotto without acquaintance with the early Renaissance. But who, except the ignorant, would dare to judge such work without study, to approach it without awareness of his own limitations? There are people who are convinced of the autonomy of a work of art without ever questioning, though, that comprehension of Giotto's or Cézanne's genius is enhanced by knowledge of their times and antecedents, or that knowledge of the Gothic cathedral and philosophy contributes to the necessity or even validity of studying the background and significance of primitive arts. Such people may say, what difference whether the wide-eyed Dan mask is the unique creation of a great master or one of many like expressions of a traditional, regional style? Or, what good is it to inquire into the apparent absence of formal relations between painted décor and sculptural form of the large New Ireland mask? What difference whether one knows what native concepts, what philosophies, lie hidden behind the labels "fetish," "ancestor," "totem," "ceremonial" – as long as the object is beautiful or moving, inspiring, exciting, aesthetically satisfying to us?

The study of primitive arts is still in its infancy – no matter how much has been written about them. Our knowledge of interrelations between artistic form and its native cultural or physical environment and its intended function is fragmentary. High obstacles keep us from fully sharing the primitive artist's experience. Only the concerted work of art historian and anthropologist, archaeologist and specialists in other disciplines, may bring some answers to the staggering number of open questions.

Most generalizations made about Primitive Arts as an entity are meaningless: one learns now to treat them in specific terms, no longer as one blurred, hazy specter. Their individuality must be known before one can begin to generalize. Equally important, aesthetic enjoyment is curtailed if one fails to perceive them in their limitless range of visual arts.

Many peoples worked primarily in media which did not last in the climate of their country. For example, most of the known African Negro, Melanesian, Northwest Coast American Indian sculptures in wood were probably made sometime during the last 100 or 150 years. One can analyze and classify these pieces and their styles, but without learning what such people created in earlier times.

Few are the primitive cultures whose arts can be seen in continuous historical sequence. The pottery styles of the Pueblo Indians of Arizona and New Mexico can be traced from their beginnings, thirteen or fourteen centuries ago, into our times. But pottery is only one of their many arts. They painted murals, engraved cliff walls, carved in wood, constructed masks of painted hide resembling the heads of their wooden dolls; they laid out designs in dry, powdered pigments, embellished textiles and baskets, made jewelry, carved small figures in shell and stone. What do we know of the aesthetic evolution of all these art forms?

Many works of art frequently classed as primitive are products of cultures which no longer exist, such as those of pre-Hispanic Mexico or Peru, or Ice Age Europe. In general, only a fraction of their arts in time-resisting materials like stone or pottery survived, excepting, for example, in some

areas of Peru. Only the archaeologist and art historian can together shed light on such arts of the past, and in many areas scientific excavations have just begun. The pre-Columbian arts of Mexico and the Andean countries are now often treated as distinct from primitive arts. This might be valid were all Pre-Columbian arts the products of civilizations as complex as those of the theocracies of Mexico or the Inca Empire of Peru. But many were not. Which are, which are not "primitive"? Where draw the line? This dilemma illuminates some reasons that make it desirable to see the arts of each culture in their own right.

Few people interested in primitive arts ever studied them in the countries of their origin. Most students have to rely on objects that have found their way into European and American collections. Collecting was obviously restricted by the physical properties of the works of primitive arts, be it their size and weight or their inherently ephemeral nature. This often makes it difficult to get an idea of the variety of different kinds of artistic expressions, even in recent cultures. There is, for example, no book on African Negro painting, architecture or ceramic arts. So it happens, too, that one looks at sculpture like the carved New Guinea beam as an object by itself, instead of as an integral part of a splendidly painted house-front, fifty to sixty feet high; or at the Tlingit painting, the Maori or New Caledonian sculptures in this show without being able to visualize them as parts of buildings, and as organically related to other sculptures and painting. Their isolation might create new values, but it might inhibit comprehension of their form.

It is a disastrous fact that so many of the first people to come into contact with these arts at

their source were not trained in modern techniques of collecting information because, by now, most primitive arts are a matter of the past. They were so intimately linked to all aspects of primitive life that they started to disintegrate as soon as intimate contact with European or Islamic cultures began to undermine their foundations in social and religious life. We would have answers to so many tantalizing questions had they been asked by people who saw these cultures when they were still intact. Instead, we are so often left with records of the pageantry of ceremonialism rather than with studies of the significance of the rites observed; masks and statues used may be described, but data as to their meaning to the community in terms of philosophy or aesthetics are usually wanting, and so is information about the personality of the artist.

We know the people who made and used the pieces in this show were human beings like ourselves, with a mind and logic like ours, with aesthetic sensitivity like ours. Their institutions and philosophies, standards and values frequently differed from ours and from one another as much as their art forms and styles. However, dissimilar cultures may have similar art forms, while resemblances between artistic forms do not imply they grew out of cultures that were alike.

The motives which channeled their arts, their attitudes toward the completed work were often very alien to ours. In certain areas, for instance, the act of creating a sculpture or a painting was a sacred ritual; the finished product, though, as if a fleeting dance, lost all value after it had played its brief role in a rite.

Why then did all these peoples

create art or, better, objects we call art? For the same ultimate reason which compelled man 100,000 years ago to make his stone tools beautiful beyond functional requirements. For the same reason which drove the Arunta of Australia to organize their symbols into a design; conceivably, an unorganized scribble could have served their purpose just as well. For the same reason which lies at the root of all art – one of the unknown quantities which makes us human, which makes art timeless and universal, primitive or not.

(Text by Ralph C. Altman from the exhibition catalog)









This and previous pages:
Installation views of CAMH
exhibition at the Museum of
Fine Arts, Houston, *Totems
Not Taboo*, 2/26/1959-
3/29/1959. Photo: Maurice
Miller, Courtesy of the
Museum of Fine Arts,
Houston, Archive.



Correspondence and
clippings, *Totems Not
Taboo*, 2/26/1959- 3/29/1959.
Museum of Fine Arts,
Houston Archives. RG05:01
Registrar's Records,
Exhibition Files.

SECTION 7
ARTIST PROJECT



Ute Müller



28.10. - 30.12.2012

galleria collicaligreggi
Via Oliveto Scammacca n.2A
95127, Catania, Italia
www.collicaligreggi.it

A project conceived for NERO n.30 by Darius Mikšys

Shower Curtain Standard

Preamble

Name of the applicant: Darius Miksys

EFS ID: 13943595
Application Number: 29434073
Confirmation Number: 1003

Title of the design: Shower Curtain Standard

Abstract: The object of this patent is a shower curtain of any material decorated with any printing technique and a pattern, which is the subject of this patent and whose description is the following:

Any ornamental pattern that includes any of following three elements printed or produced in any other technique on shower curtain of any material, in 3d view, or as a schematic view in any level of detail – is the subject of this patent. The three elements consist of:

1. Hair follicle with hair inside.
2. Hair plucked out of its follicle.
3. Empty follicle without hair.

The idea of this patent – a shower curtain decorated with these three elements shall be further accepted as a norm, or model for all shower curtains, thus, the title of the patent is – “Shower curtain standard”.

Figure Descriptions:

Fig. 1 - Hair follicle with sebaceous gland with hair inside.

Fig. 2 - Hair follicle without sebaceous gland with hair inside.

Fig. 3 - Hair follicle with sebaceous gland without hair inside.

Fig. 4 - Hair without hair follicle.

Fig. 5 - Ornamental element example composed of hair follicles without sebaceous glands, with hair inside.

Fig. 6 - Ornamental example composed of elements consisting of hair follicles with sebaceous glands, with hair inside.

Fig. 7 - Ornamental example composed of elements consisting of hair follicles without sebaceous glands, with hair inside.

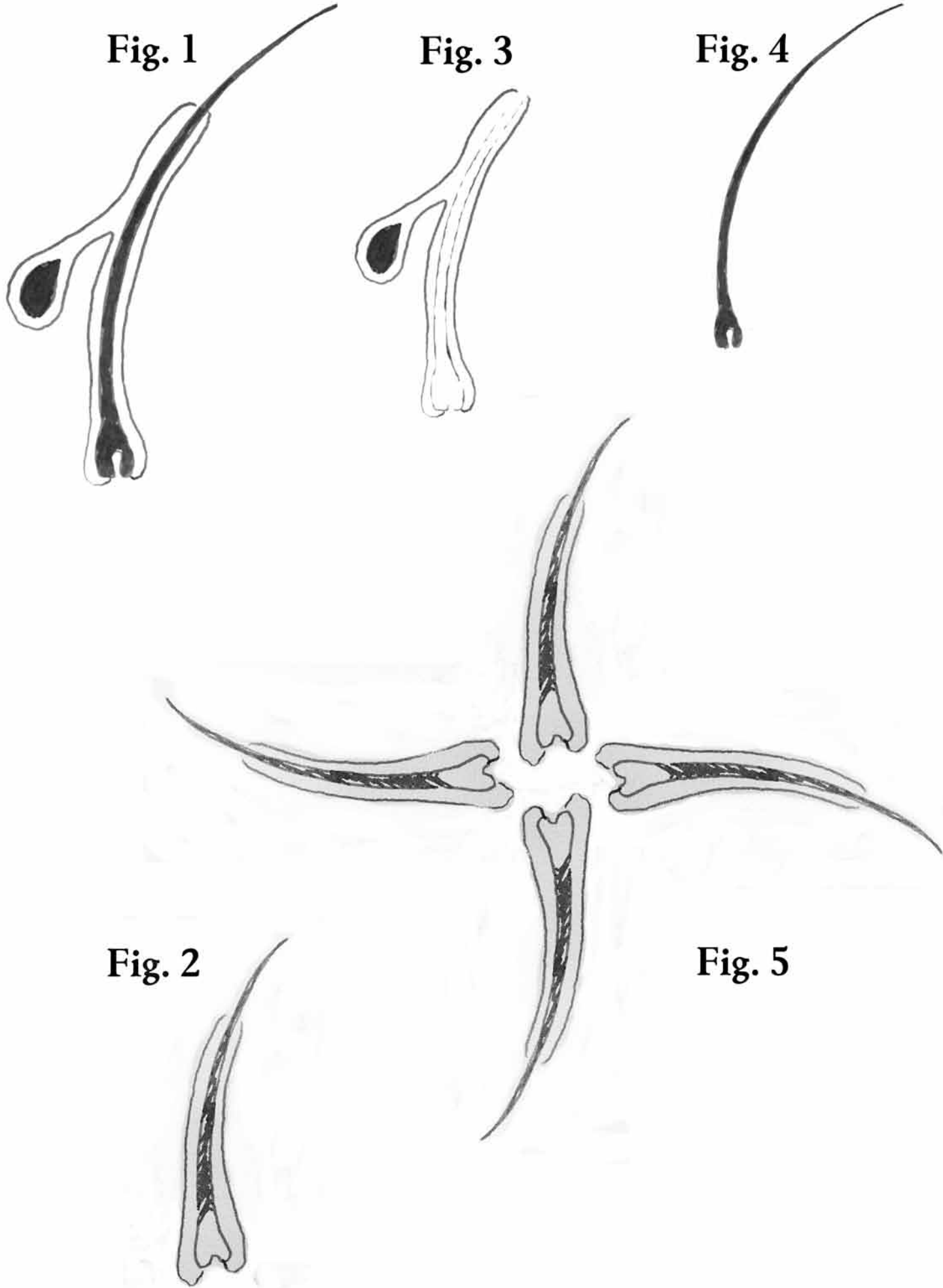
Fig. 8 - Ornamental element consisting of hair follicles with two sebaceous glands and hair inside.

Fig. 9 - Ornamental fragment consisting of a composition with hair follicles and two sebaceous glands, with hair inside.

Fig. 10 - Ornamental example composed of elements consisting of hair follicles with two sebaceous glands and hair inside.

Fig. 11 - Ornamental example composed of elements consisting of hair follicles with two sebaceous glands and hair inside.

Fig. 12 - Ornamental example composed of elements consisting of hair follicles without sebaceous gland with hair inside.



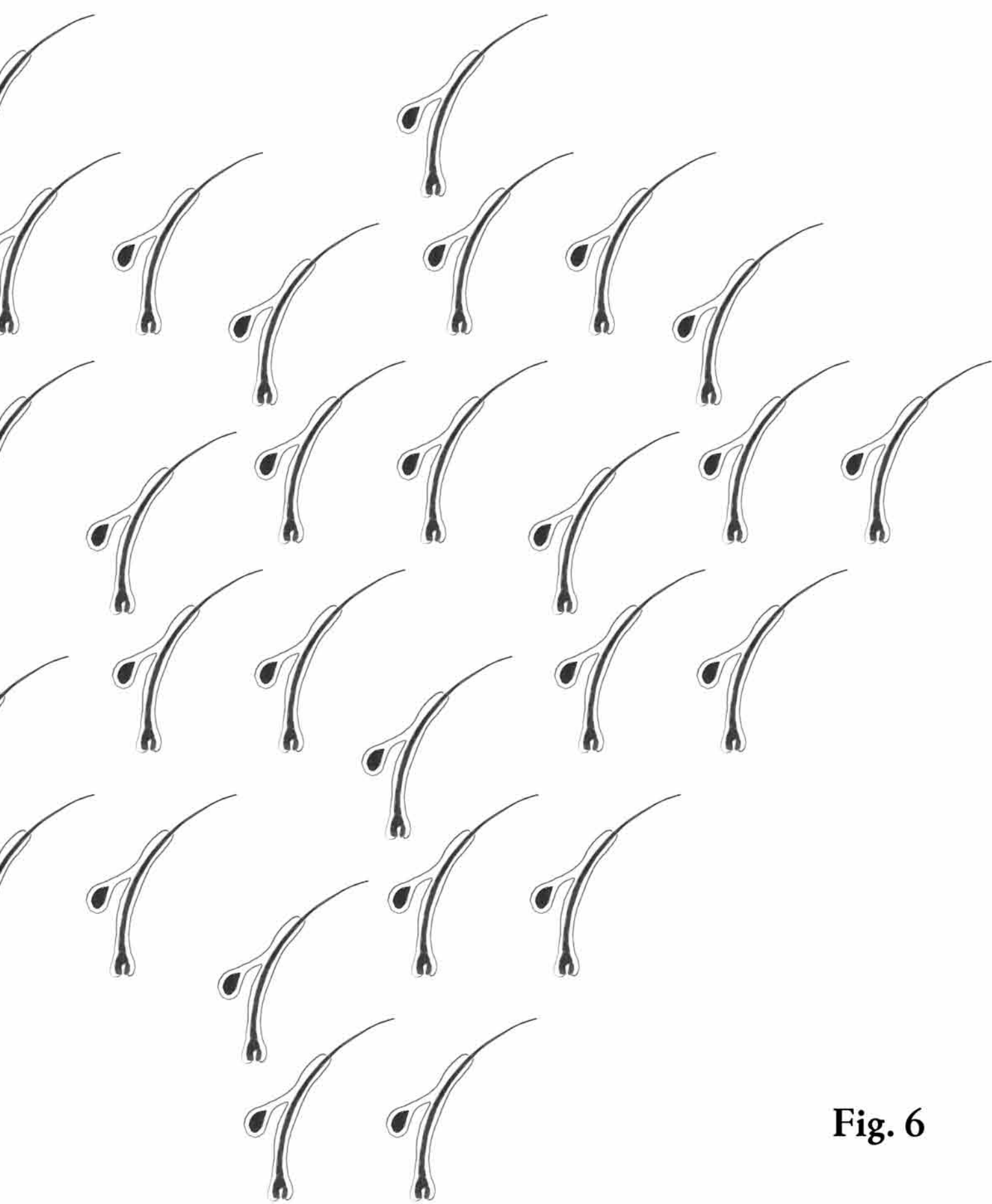


Fig. 6

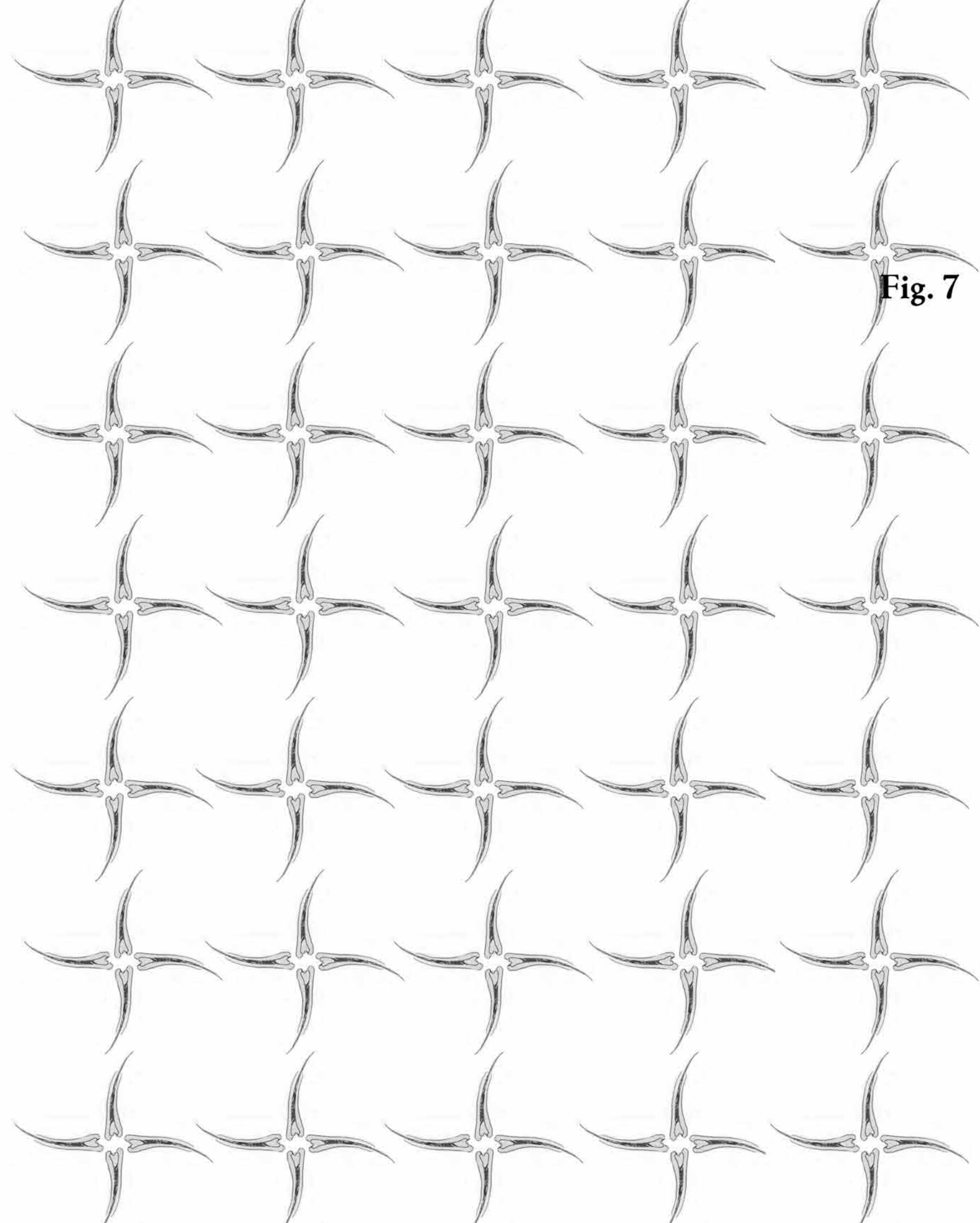
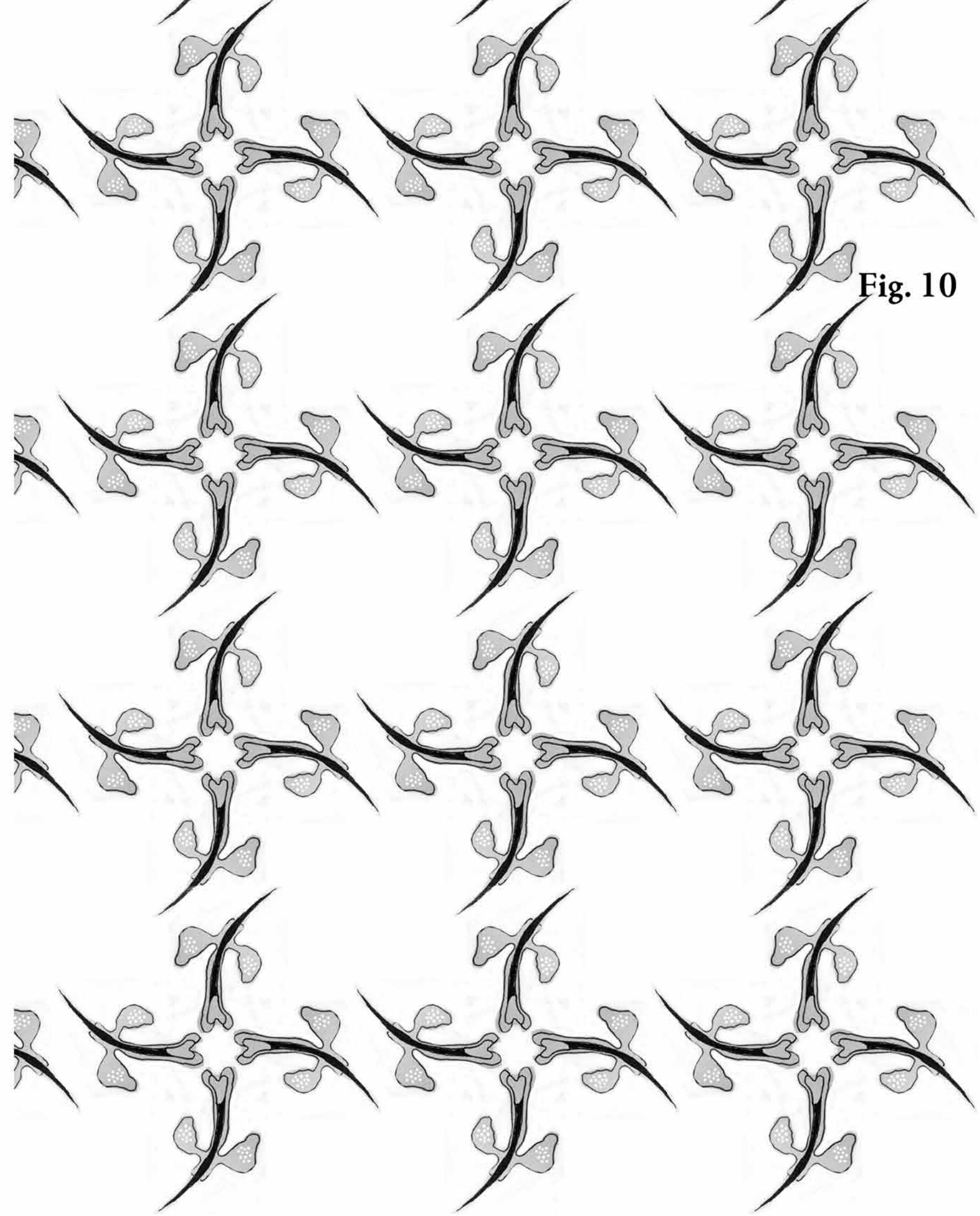
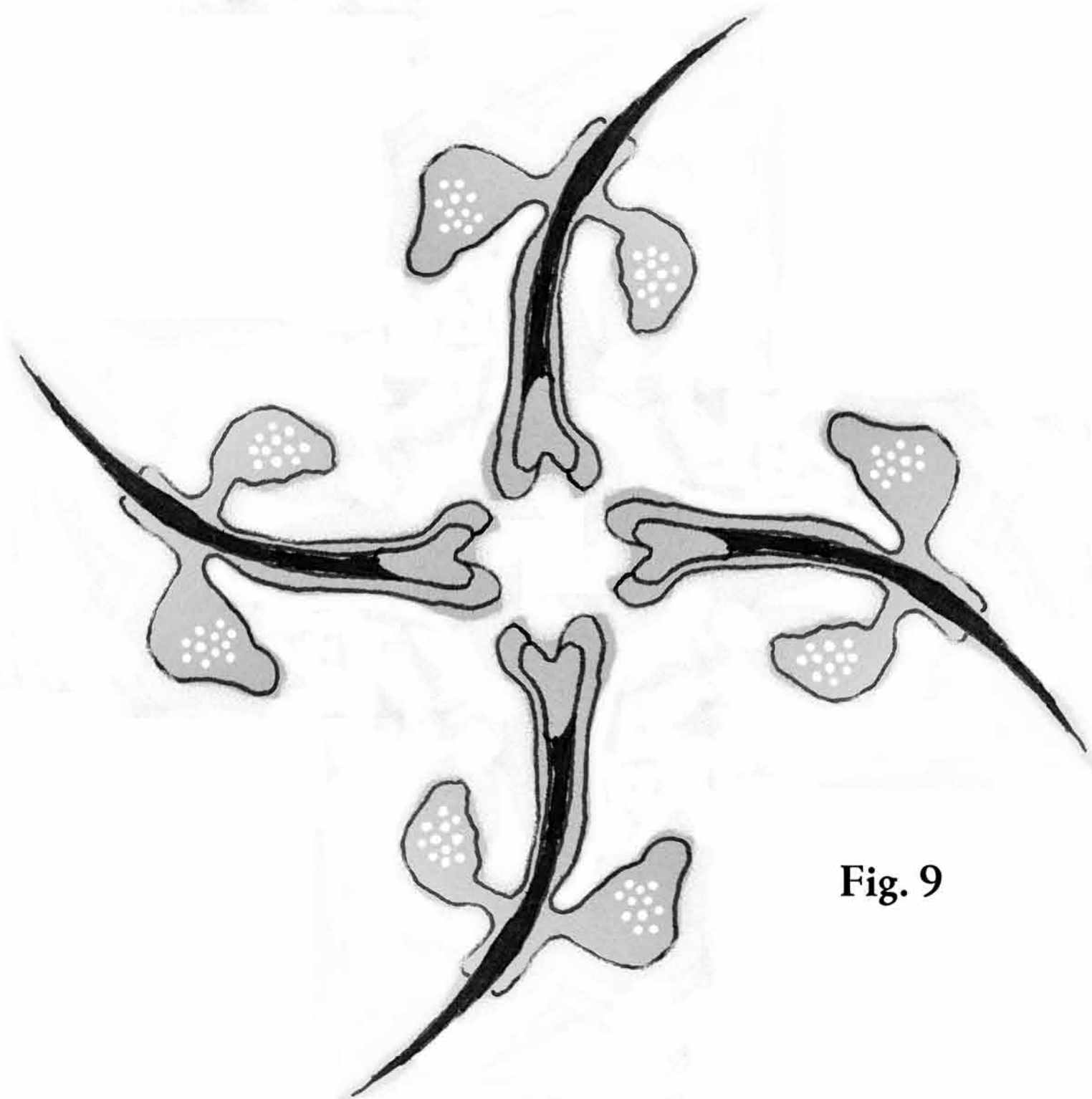
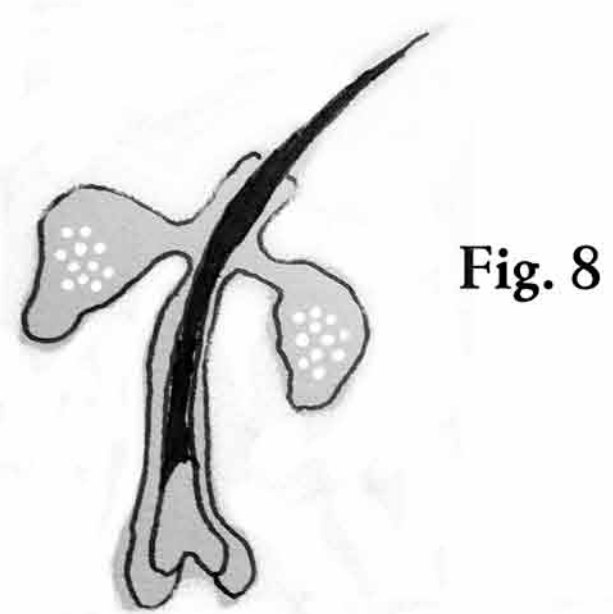


Fig. 7



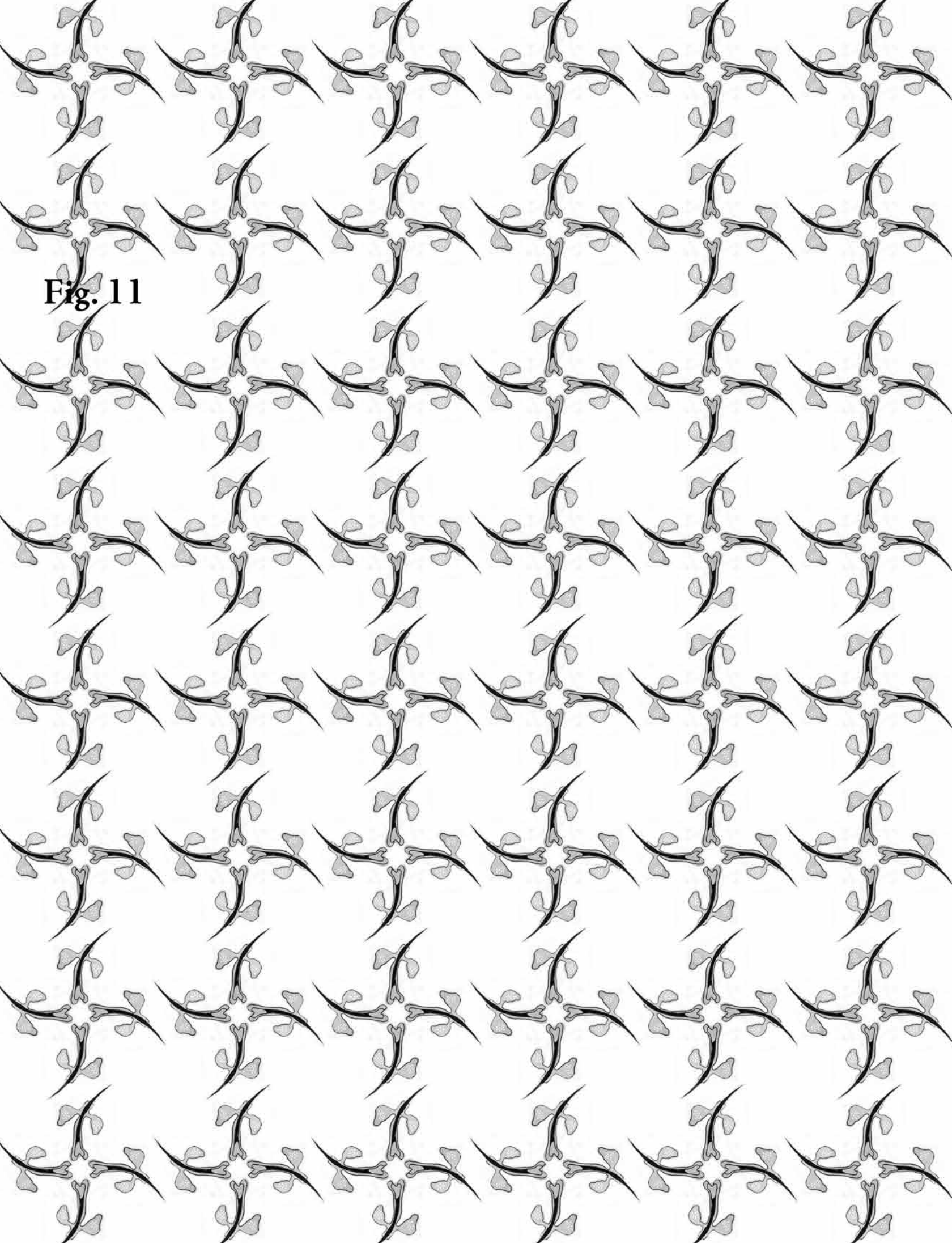


Fig. 11

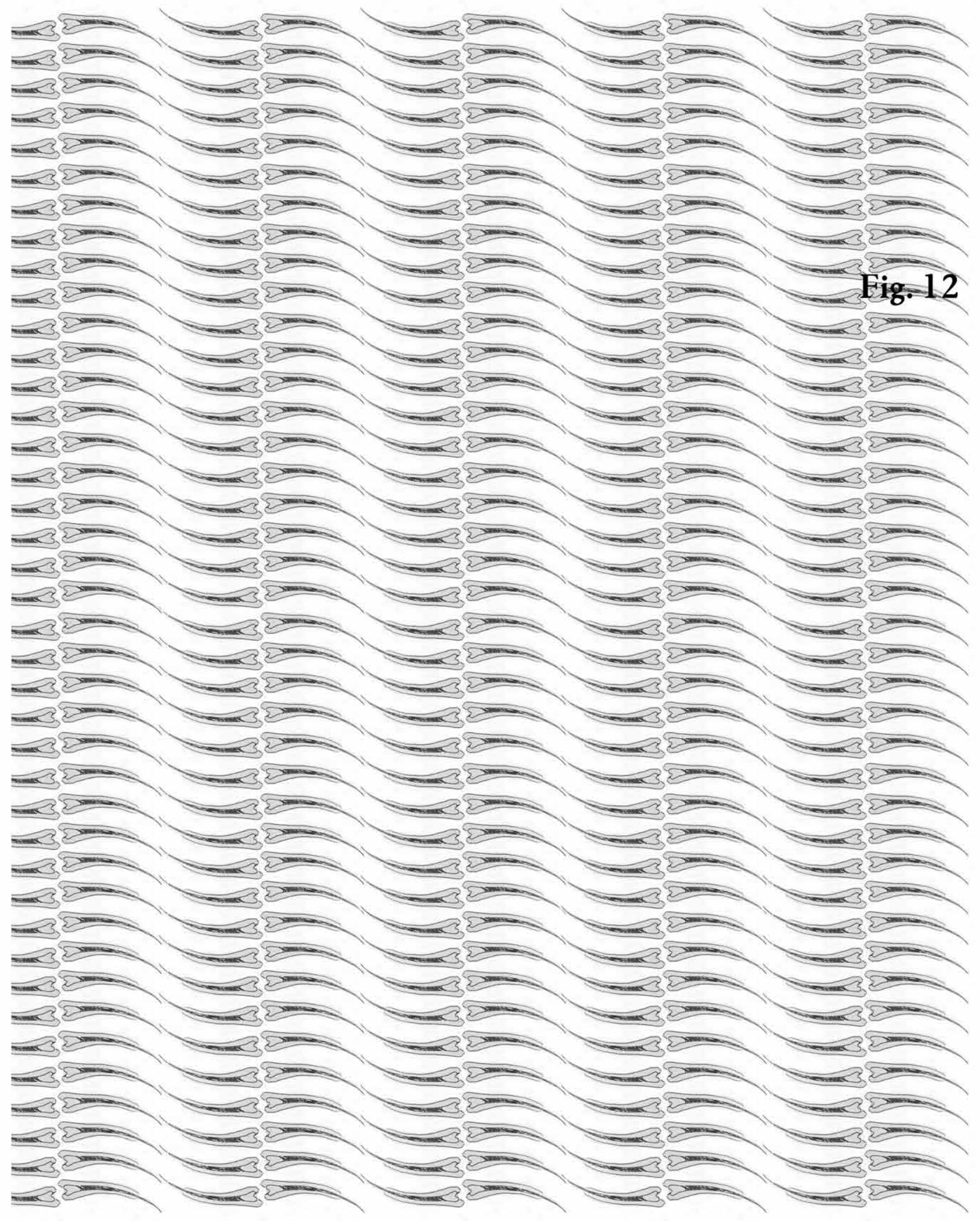


Fig. 12

SECTION 8
WORDS FOR IMAGES



In an exploration of some of the possible relations between words and images, writers are asked to react to photos whose origins are obscure to them. The only guideline is that the text be somehow related to the images

FROM THE CHÂTEAU TO SKIDROW

Words by Matthias Connor
Images by John Divola

Matthias Connor is an English writer also known as “Wolf Boy.” Through his Poppy Books imprint, Matt tells stories of life’s long negotiation through the eyes of the put-upon, the lonely, the cynical and the drifting, while finding his own way to a voice that can see the important details in the world, find reasons to live, and determine right from wrong.

John Divola (1949) lives and works in Los Angeles. Since 1988 he has been Professor of Art at the University of California, Riverside. His work has been featured in more than sixty solo and 200 group exhibitions in the United States and abroad.

John Divola, *Zuma Series*, Zuma #4, 1978; courtesy the artist



This morning I am surprised to find two empty seats on the normally packed train. Only when I am seated do I understand why no one else has taken them. I feel guilty noticing, and this makes me more determined not to show the rest of the carriage that, even if I did, it does not concern me as much as it did them. The man sitting across from me, holding his nose and fanning his face with his hand, bothers me. Has he no compassion for the fate of a fellow human being? Yes, the smell emitted was an acidic one, and grabbed you by the throat until it threatened to choke you, but then surely the smell would become more tolerable as you acclimatized to it, as would your eyes adjusting to a change in the light? It is obvious that she has been living outdoors for a great many days, and underneath the layers of plastic sheeting she is shivering and condensation has begun to gather. At the far end of the carriage a pair of police officers make progress, moving in our direction, inspecting passengers’ tickets. For the most part, the metro system here runs on an honesty system; people can come and go, apart from during peak times, without anybody checking their tickets.

I cannot imagine the police officers shaking her awake, but when one of them asks her if she has a ticket and she responds negatively, he tells her that she will have to get off at the next stop. Even though the train is going as far as Atlantic City, I suspect that the woman, like me, is heading downtown where, a short walk from the old fashion splendor of Union

Square station, many of the city’s homeless congregate at Skid Row. When the train pulls into the next station, the police officers approach her again. “Come on, you’ve got to get off here.” His colleague stands between the doors to prevent the train from leaving. She slowly pulls herself up. The look of relief on the man sat opposite me when he removes his hand from his nose makes me feel sick. I have heard people reminisce that Skid Row is not what it used to be, as if it were a rock band that has grown too successful, that when they first moved to Los Angeles it was bigger, poorer, scarier, sicker, better and that now it is just a pale imitation of itself. Later that morning, when I look out at those waiting to be served in the dining room from the kitchen, I wonder if anybody has told any of them this and, if they have, does it make being hungry, addicted, or homeless any easier? I think about the woman on the train that day and how I should have said something, made my opinion known: there is a place for her in here.

At Union Station I use the bathroom, but when I enter there is a queue to use the urinals. “After you,” says a young man in front of me. He steps aside to let me pass, and when I finish he lets the man who was behind me go in front of him.

Tracy’s speech before lunch addresses some of the ladies’ fears that the seeds in today’s salad might influence any forthcoming drug tests. “These are sesame seeds, and the seeds that some of you are think-



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #20, 1978; courtesy the artist



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #67, 1977; courtesy the artist

ing about are poppy seeds” she explains. It is Friday, which means that Barbara has made the deserts. The cheer which greets Barbara when Tracy encourages the room to make their appreciation known to her is always an enthusiastic one. Today she has brought marble sponge – a walnut placed atop each portion.

Florien is waiting in his car when I leave the center after cleaning up. We drive through Skid Row; past flop houses, pawn shops, fading advertisements, drug deals, liquor stores, missions, beggars, preachers and lines of people trying to stay out of the afternoon sun. We pass Pershing Square. A woman I recognize is struggling with a suitcase on the sidewalk. A man who appears to be with her is sprawled comatose on his back. Two police officers are standing over him. She is trying to reason whilst trying to get away. Further along a large man is cleaning his sneakers with a toothbrush whilst his girlfriend films him on her phone.

Turning onto the freeway, Florien asks me have I seen her? The story has been on the radio all morning. That after being found guilty of shoplifting Lindsay Lohan has been sentenced to 360 hours community service at an unnamed women’s centre on Skid Row. “Well that must be where you work right?” Florien says. I agree, it sounds like the same place, since it is the only women’s center on Skid Row. No one had mentioned she was coming but then as Florien points out, the sentence has only been passed this morning, so I would not have known anyway.

Florien has already explained that we will be looking for a beach. The client has briefed Florien that they are looking for a beach with texture: beautiful, but in a natural, understated manner; as if he or she is dressed up, only in the sense that he or she looks like they are not. Some days Florien is asked to cast for derelict warehouses, or loft apartments, or Japanese ornamental ponds, or dry lakebeds, or single-storey houses in a specific pink.

I ask him who the client is. He cannot tell me and refers to them as “Rain Drop,” which is what he has been instructed to do. I push him further, as I know he wants to tell me because, unlike most of the clients he works for (and gladly tells me the names of), he knows I will recognize the name of this one.

“The iPhone?” I question him. “No, but even if it was I couldn’t tell you.” 10 minutes later, he tells me (“iTunes”), and we are able to resume our day without any further secrets coming between us. We turn off the freeway. We pull up at a Trader Joe’s and buy cokes and sticky donuts and eat them in the car.

Before I ever set foot on Zuma beach, I had heard the sound of this same ocean and seen the sun setting over it, night after night, reading books by and about people who once stood here, or listening to the music also born here.

In the book *The White Album* Joan Didion moves to Malibu from Hollywood to escape the paranoia, in the wake of the Manson killings she saw as coming to characterize the end of the sixties, in search of a new, more peaceful life.

I do not know what I had been expecting. I had sold every single possession of mine to come here. These consisted mostly of books, records, and clothes. Whilst these items had spoken to me (even the t-shirts) as a young man, of hope, ideas, character, and fearless creation, traveling through time, across the cosmos, the more records and books I seemed to accumulate the more the feelings they had once provoked in me began to dry up. From where I stood on the beach, staring out to sea, it seemed like a futile bid: by getting rid of my possessions I had hoped to be reborn as the person I was before, and capture what I had when I still thought that, by listening to a piece of music or by reading a book, I could hear the ocean in the distance. I hear Florien shouting after me and I respond by walking after him in the direction of the car. We still have other beaches to visit.

The screen rattles and the door opens. He looks me up and down, squinting in the sun. His fly is open. I say to him: “John, you’ve got your cock out.” He mutters something about having just got out of the shower, and looks irritated by my arrival, even though it was his suggestion that I visit him, and at this time too. “I suppose you had better come in,” he says, after I have locked up my bike, his English accent still intact after twenty years living here. The inside of his apartment is crammed with paperback books and records. He has already told me that he has originals by authors such as Charles Willeford, Jim Thompson, David Goodis, collectable paperbacks characterized by their garish covers designed to arouse potential readers. These, and hundreds of others, share space with a record collection dominated by blues, country, and soul influences that stretches around the room. John asks me what I want to listen to and I reply you choose. I cannot remember what we listen to. He shows me his copy of Barbara Payton’s ghost-written memoir, *I Am Not Ashamed*, which I had asked to see after he told me about her story whilst we were seated at the bar

in King Eddy’s. Barbara Payton had moved to Hollywood in 1947 with her second husband when she was just twenty. She was described by one newspaper as the “Queen of the Nightclubs” and her marriage ended as quickly as the affairs had begun. Making her acting debut in the film noir *Trapped* Payton was enjoying the trappings of success in Hollywood; by now the doors of fashionable hotels, restaurants and nightclubs were held open for her as soon as she stepped out of her car, on the arm of one of the leading men, and she was ushered in, past the civilians, the baying photographers, straight to the best suite, table, or roped-off VIP area.

This is not a morality tale but Payton’s view of Hollywood was not to last.

By 1960, after a series of scandalous tabloid stories about her personal life, the 32-year-old Payton found herself adrift in Hollywood, ignored by her former co-stars and the studios that had employed her; living in a succession of boarding houses before finally living on the street, turning tricks in waiting cars to get by. The same doors that had once opened as she approached now remained closed.

It was in the hard years that followed, on Sunset, somewhere between the splendor of Château Marmont and Skid Row, that a hack approached Payton about writing her biography. By now desperate, Peyton agreed, but afraid that her creditors would claim any money she negotiated to be paid in red wine.

John grew up in rural Kent before leaving for LA, via a short-lived affair with New York City. He has not been back to England since. We drink milky tea, eat digestive biscuits, and listen to blues records. John is pale, as if he had never left the house, let alone England, as pale as I imagine him being as an awkward public school boy growing up in the English countryside. Before he learned to drive he rode his bicycle everywhere. “Back then, it wasn’t like now, no one rode bikes in LA then. You were a complete freak.” One night he drives me to one of his favorite Skid Row bars, The King Eddy Saloon, and, after having one pint, he watches me drink whilst we pontificate. Across from us, a girl in prescription-style reading glasses is reading Proust whilst drinking Bud. I confess, when we leave, that I am in love with her, but later will conclude that it was all just an ironical gesture on both our parts.

After being kicked out of school, John was sent to a school for difficult children in London. The fifteen-year-old John spent most of his days just walking

the streets and it was during this period that he first read *The Family* by Ed Sanders, the result of a growing interest in West Coast music and criminology. Playing truant from school he would ride around and around on the Circle Line, unable to put it down. In the evening, he returned to the family home in a quaint Kentish village, where he would read it by the electric fire in the sitting room whilst listening to *Forever Changes* by Love.

Even before he knew what Susan Atkins looked like, he was besotted with her, but after gazing upon the grainy full-page shot of her in *Helter Skelter*, he became hopelessly infatuated. He would stare at that photograph for minutes on end, completely losing himself in it. In the smaller mugshot underneath it she looked gore-crazed and psychotic, but not enough to dampen his ardor. What drew him most to the Manson story was the tragic predicament of the girls. They seemed like victims themselves, and they hadn’t been much older than he was when they fell under Charlie’s spell. Sadie seemed the most beautiful and tragic of them all. He wrote to her care of the Frontera Women’s Institute. A few weeks later he received a short letter back, in which she informed him that she had seen the light, and attempted to divest him of his fixation.

John’s interest in Manson had faded by the time he made it to LA in the mid-80s. Interesting to consider though, that, at that time, those girls were in their mid-30s and some of them were fairly accessible. In particular, he now wishes he had driven out to Trona and met up with Cathy “Capistrano” Gillies, who was living in that desert hellhole. In hindsight, John thinks, the Sadie infatuation probably had an unhealthy effect upon the kind of women he has subsequently gravitated towards, and later, when I see an exhibition of women’s portraits he has painted, many of the subjects are characterized by the same attributes that the Manson girls share. These girls are pill-poppingly skinny, more pale than they are white, forever lost in their twenties, a possible unfulfilled artistic streak lurking within.

Sometimes I will meet John at Stories bookshop on Sunset where he works. When I cycle there to visit him he sometimes comments I am looking sportier since arriving here.

For a long time John’s own writings on “the lower slopes of journalism,” as he describes them himself, have circled and ducked the, often imagined, pressure of doing something meaningful or “creative,” but more recently he admits he has been gripped by the ambition to leave behind a unique signature of his



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #10, 1978; courtesy the artist



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #3, 1977; courtesy the artist

own. First there came a volume of his poetry. Since then, there have been exhibitions of his portraits and more poems, many of them about the effort to resist doing something meaningful.

That morning John had met a man in a Denny’s to sell a first edition of *Ask The Dust* that John had found for a few dollars in a yard sale years before. They concluded the deal, so people would not mistake their exchange for a drugs transaction, in the diner’s bathroom.

The first time I came to Hollywood, a young woman fed me soup and dill pickles washed down with champagne in her back garden whilst police helicopters circled noisily overhead, their spotlights swooping down on the neighborhood. In her bedroom, cramped with books (Denis Johnson, Rimbaud, Joan Didion, Raymond Carver) and records (Patti Smith’s first 7”, a signed Nikki Sudden album, NEU! coolly leaning against the wall) we listened to the alter ego of Graham Fellows, Jilted John’s LP, *True Love Stories*. There came a moment when, sat on her bed, listening to Jilted John drinking cheap champagne, I felt that I didn’t have to go back home to the bookshop to be that guy who I was in London.

I had written a series of stories that I published in photocopied pamphlets that resulted in me being asked by Ooga Booga, a tiny bookshop hidden above a bakery in Chinatown, to sit behind a trestle table at the Contemporary Art Fair. She was at the table next-door selling records; mostly old blues, gospel and punk ones that she would play for potential customers on a portable gramophone player. Throughout the three days we would mind each other’s table when one of us wanted to go outside to smoke. Sometimes someone else would stop by and they would look after both tables so we could smoke together.

It didn’t matter that, when I saw her later, a coolness had come between us, causing me to stutter nervously and say the wrong things. The fact that it did happen, and never had or seemed to whilst I lived in England, working in the book shop there, made me aware that these, and other extraordinary things, do happen and if it was going to happen again it might as well be in Los Angeles: a city built on dreaming.

True Love Stories tells the story of Jilted John’s emotional awakening, from pre-pubescent to young adult; first going steady with Sharon Smedley before later glimpsing her kissing Colin Cooper. On the

dole after leaving school John asks the newsagent if he can have his old paper-round back. There is no job, but it is here, on side 2, that he sees Karen who is working behind the counter. After much hanging about, pretending to look at the magazines, she asks him if he wants to buy anything. To which he replies that he is happy looking, causing her to blush, before asking her, what are you doing tonight?

Three songs later she informs him that she has run away to London. She explains: “I am not sure where I am going but I think I will get a job as a chamber maid.” By the next song, John can be heard hitchhiking south to follow her. In the album’s final song he spends two days looking for her before, finally, giving up and wishing her goodbye. Later when I returned to England I bought the album but even though I bought an original copy complete with the snakes and ladders insert charting John’s story, no matter how many times I played it, it did not sound the same as when I first heard it.

I truly believed working in the bookshop was holding me back. Two years earlier workmen had commenced work on The Shard, which was to be Europe’s tallest building. Walking to and from lunch I would examine the artist’s impressions of what it would look like – its completion still seemed such a long way off. For now the bookshop was taller than it and I liked to imagine the future and where I might be by the time of its completion. I envisioned a wholly different situation to the one I was in. It was not long before it began to first grow and then soar towards the heavens yet I was still walking past it each day. I was painfully aware that I was exactly the same person as before, only older. If they could build Europe’s tallest building during the time I passed it, to and from Pret, dreaming, I knew I had to get out of there before it was too late.

I am writing this four weeks to the day when I met you at the Château Marmont. I tell the receptionist I am here to see you, and he tells me to take the lift to the suite on the top floor. It is very casual in here, in contrast to its reputation as a place where the famous meet. I mean just about anybody could walk in off the street, except, this being Hollywood, there isn’t anybody on the street, and those that are would be spotted immediately, as they made their way up the curling driveway. You were checking out in an hour, but your flight did not leave until 4, which still gave the pair of us a couple of hours before your car arrived.

The suite is a collection of white rooms and covers an entire floor. It is strange to meet you here, in this

manner, because I am more commonly used to seeing you in the small independent bookshop in London where we both used to work together. I imagine it is much like the top floor of any big hotel, except that I have not spent so much time in big hotels, especially in their suites on the top floor, and this, after all, is the Château Marmont, which if one reads glossy magazines in hospital waiting rooms, is perhaps the most iconic hotel, in the most iconic of neighborhoods, in the most iconic of cities of iconic countries in our western world. Standing on the balcony I think of Wreckless Eric’s song *Whole Wide World*:

When I was a young boy
My mama said to me
There’s only one girl in the world for you
And she probably lives in Tahiti

The view overlooks huge swathes of Hollywood and today there is a vast billboard, 3 stories high, for iTunes, featuring the Beatles circa *The White Album*. It is a view that many people dream of one day of seeing even if they are still unsure of what it is they are dreaming about, and what it will mean to be this person they are dreaming about. That is because, unless you work for the hotel, this is a view, looking down at the streets from this particular angle, that is exclusive and only ever experienced by a tiny minority of those who come here. Most people simply have to make do with craning their necks and looking up.

We smoke pot, as neither of us foresee another opportunity to meet here, and admitting to myself that it would be strange not to, even though in England I only smoke pot after dark when I can see my bed, before deciding to walk to the nearest branch of In and Out Burger. I know there is an outlet by Highland, next to Hollywood High, which we both knew from watching countless skateboarding videos – the two sets of stairs immortalized by what skaters are able to do down them. A sign clearly visible when walking past warns that skateboarding is prohibited and that trespassers will be prosecuted. You are still wearing the same borrowed suit from two nights before, and I am wearing the uniform of someone who, even if it’s only subconsciously, desires strangers to judge him as possibly a writer or an academic or, at the very least, someone more intelligent than he actually is. Later I will ditch this outfit in a bid to be this exact person.

Even when it is the Oscars or Grammys night, there are few pedestrians to be seen simply walking along the street here. In fact, whilst there are people to be seen leaving and entering cars, coming and going from the different business addresses that line

our route, we appear to be the only people actively walking for the sake of simply walking. It’s a strange sensation, and one not lost on the receptionist at the Château when you said we were going for a walk and he asked if you wanted a car.

We stop automatically when the lights turn red, even though there are no cars approaching either way. It is funny how quickly we have become accustomed to their ways even though neither of us is particularly law-abiding. It simply seems easier to cross when the light says cross rather than deciding for ourselves when it is safe. Passing cars slow down to inspect the strange sight of two strangers walking along Sunset Boulevard. Some of them threaten to stop, pointing at the sight of us as they do, maybe to ask if we have broken down or need help, before then thinking better of it. By now I am hungry and my stomach churns loudly, but as far I can see up the road there is still no sign of In and Out Burger. A car pulls over and a woman winds down her window to talk to us as we are waiting for the lights to change. Excuse me, she begins (or something to that effect, she is very polite) I am casting for a feature film and I really like the way the pair of you look. Do you mind if I take your photographs and enquire about your specifics? In days gone by, when vanity pursued me more closely, I had moments when I dreamt that I could be saved from the mundane nature of my existence by someone approaching me in this manner, on the street and clicking their fingers, but it never happened, and now that this opportunity has presented itself, I cannot understand for the life of me why I would have wanted this in the first place. All I want is a cheeseburger, fries, and maybe a milkshake, even though I cannot decide about which drink yet.

We say we will think about it, and she accepts this, before we walk a little and then turn back as if we might change our minds. That was close we tell each other, after we have wished each other a good day and we have resumed our walk. Finally we are awarded by the appearance, like an oasis on the horizon, of In and Out Burger. By now my throat is parched and my clothes feel sticky on my skin. The crowded car park is testimony to the other people also here, but now that we are inside, the queue does not seem to move, and I know that you are thinking of quitting because I am also. We stare at the menus over the heads of those in front of us and the friendly faces of those working behind the counter. There are other things on the menu that are famously not printed on the menu. I know this and so do you, because we have both been here before with people who order these items, but we cannot remember the special code names people use to ask for them.



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #69, 1978; courtesy the artist



John Divola, *Zuma Series*, Zuma #66, 1977; courtesy the artist

There is a jungle something I tell you. A jungle something, you agree, but neither of us can remember what is this jungle thing. There was also something about fried onions, melted cheese, and a pinky white gloopy, 1000 Island dressing, but these items are not on the actual menu and also known only by their code names. I feel like a tourist in here, especially dressed as I am. We decide to stick to the overhead menu and order cheeseburgers, fries, a coke, and a milk-shake. We then stand out of the way, to the side of the counter, and wait for our numbers to be called. It is busy and the numbers being called don't seem to have any order. People behind us in the queue are now moving forward to collect their food. I wonder if we have missed our numbers and think about enquiring. Our numbers are called and we guzzle our food in silence.

Outside, glad to be out of there, away from all those people, we confess to each other that that was exactly what we needed. We are chattier now, and set off down Highland, away from Sunset, towards Santa Monica Boulevard. We enter a gallery and in there is an exhibition of Andy Warhol's studies of Barbie. It is as if the exhibition had been curated for our benefit, taking into account every detail of our journey so far. I mean we say to each other, how did they know after our earlier chat about maybe going to an exhibition or a museum, that what we really wanted to do was simply see a couple of airbrushed Barbies by Warhol? That is synergy, we both agree. Across the road there is a bookshop (again, how did they know), stuffed like a literary chicken full of paperbacks, the towers of books so precarious that they seem dangerous as we navigate the aisles reading their spines. We carry on walking, staring at shop signs, comparing the experience to being swallowed whole by an Ed Ruscha catalogue. Oliver once pointed out that, because so much of Los Angeles is designed to be seen from the car, when on foot it takes on another dimension that many of its inhabitants, always in their cars, do not experience. Every shop sign, diner, fire hydrant, billboard, neon light, crumbling sidewalk, or shop front could be an exhibit in its own right, and we stop and stare at them all, as if we paid our admission and now want our money's worth. But this is an exhibition that will not end, and my aching feet and swollen ankle, after only a month of being here, are proof of this. You could walk and walk, before collapsing and crawling on your hands and knees, and still not reach the other side. We arrive at the Château and sit in the garden by the pool, feeling the clouds part in our heads as we wait for your car to arrive. We order beers. Did you see who that was, you ask me? I turn around and watch Tony Hawk, the world famous skateboarder, be shown a table. After you have got your car back to

the airport, I catch the bus to the metro station.

I take the elevator down, when I see familiar face looking back at me. "Hey," it says "you're the guy from the bathroom earlier?" I nod at the figure in recognition but do not smile or stop to look back as I carry on walking.

It was then that I saw her platinum blonde hair, crimson lips, and huge sunglasses moving across the dining room. Later I will recall that she is being accompanied by another person who is also blonde, wearing sunglasses, and similar in stature. I do not know where they are going, if they are just arriving or leaving for good, but as I make for the exit, I find myself falling in line behind them, not thinking any further than I must go outside so I can use the phone. The glass door is still closing as I reach it and push. Outside photographers are clambering over each other shouting her name. Those around the center's perimeter fence circumnavigate its circumference to achieve the best angle to capture her image, as she walks the short distance across the car park before entering her car, one leg after another, the intensity of the cameras, by now, reaching their pinnacle. It's a moment that lasts a split second, because then the car is reversing before being put into gear, lurching forward, and there she is, a woman with huge sunglasses, platinum blonde hair, crimson lips, head ever so slightly bowed, in the passenger seat. The photographers try and keep pace, whilst others make for their vehicles. Some of them are still running when there is nearly a block between them.

28 September 2012 - until 7 December 2012

Reality Show a project by Stanislaio di Giugno

featuring Bhakti Baxter, Raphael Danke, Stanislaio Di Giugno, Gabriel Hartley, Philipp Lachenmann, Nicola Pecoraro, Alessandro Piangiamore, Alfredo Pirri, Belén Rodríguez González, Caterina Silva, Ignacio Uriarte

18 - 21 October 2012

Fiac, Paris

Lafayette Sector
Grand Palais -level 1 - alley G - booth 10

9 - 11 November, 2012

Artissima, Torino

Oval - Lingotto Fiere
Hall Light Blue - booth 13



galleria tiziana di caro

Salerno, via delle Botteghe, 55 – 84121
www.tizianadicaro.it - info@tizianadicaro.it
tel. / fax +39 089 9953141

SECTION 9

EXERCISES IN COHERENCE

I, Alagsongra Edwin of H/No. plot
25 Blk A. New Amakom, Kumasi
in the Ashanti Region of the
republic of Ghana now wish to be
known and called

Goodluck Umar

All the documents bearing
my former name still hold good
and valid.

A post-surrealistic experiment juxtaposing visual artworks and literary sources that
apparently have nothing to do with each other

POEMS BY DARIO BELLEZZA

PHOTOS BY DOUG RICKARD

Translated by Tim Small



Opposite page: #39.777110, Camden, NJ (2008), 2009; courtesy of Yossi Milo Gallery New York and Stephen Wirtz Gallery San Francisco

Doug Rickard (1968) is an American photographer based in the San Francisco Bay Area. His monograph *A New American Picture* was recently published by Aperture Foundation and Koenig Books. Rickard is the founder of the American Suburb X and These Americans websites.

Dario Bellezza (1944–1996) was an Italian poet, novelist and playwright. His writings appeared in numerous literary journals, including *Nuovi Argomenti*, *Paragone* and *Carte Segrete*, as well as in various important newspapers and weeklies. Pier Paolo Pasolini deemed him "the greatest poet of his generation." *His works include L'innocenza (1970), Invettive e Licenze (1971), Morte Segreta (1976), Testamento di sangue (1992) and L'avversario (1994).*

The sea of subjectivity I am scouring

The sea of subjectivity I am scouring
forgetful of every other dimension.

What the critics want I cannot give. Only
vocality ranting infidelity

cowardly petulance. And yet beyond my rather
gutted self there lies the changeable surrender
to the everyday. To suffer humanly

the rhetoric of all the normal days of
normal people. To leave for a trip

anointed to all the civil charms:
retirement for the poet damned by his
obscure damnations.



Opposite page, from top: #26.431997, Belle Glade, FL (2007), 2010;
foto n.2: #30.635002, Saucier, MS (2007), 2009;
courtesy of Yossi Milo Gallery New York and Stephen Wirtz Gallery San Francisco

God was dying on the sea

God was dying on the sea
blue, on his rowboat where he
had asked me to join him.

But the jealousy, the normality
of the kids pushed me to decline,
to shrug my shoulders at the salacious
barbs.

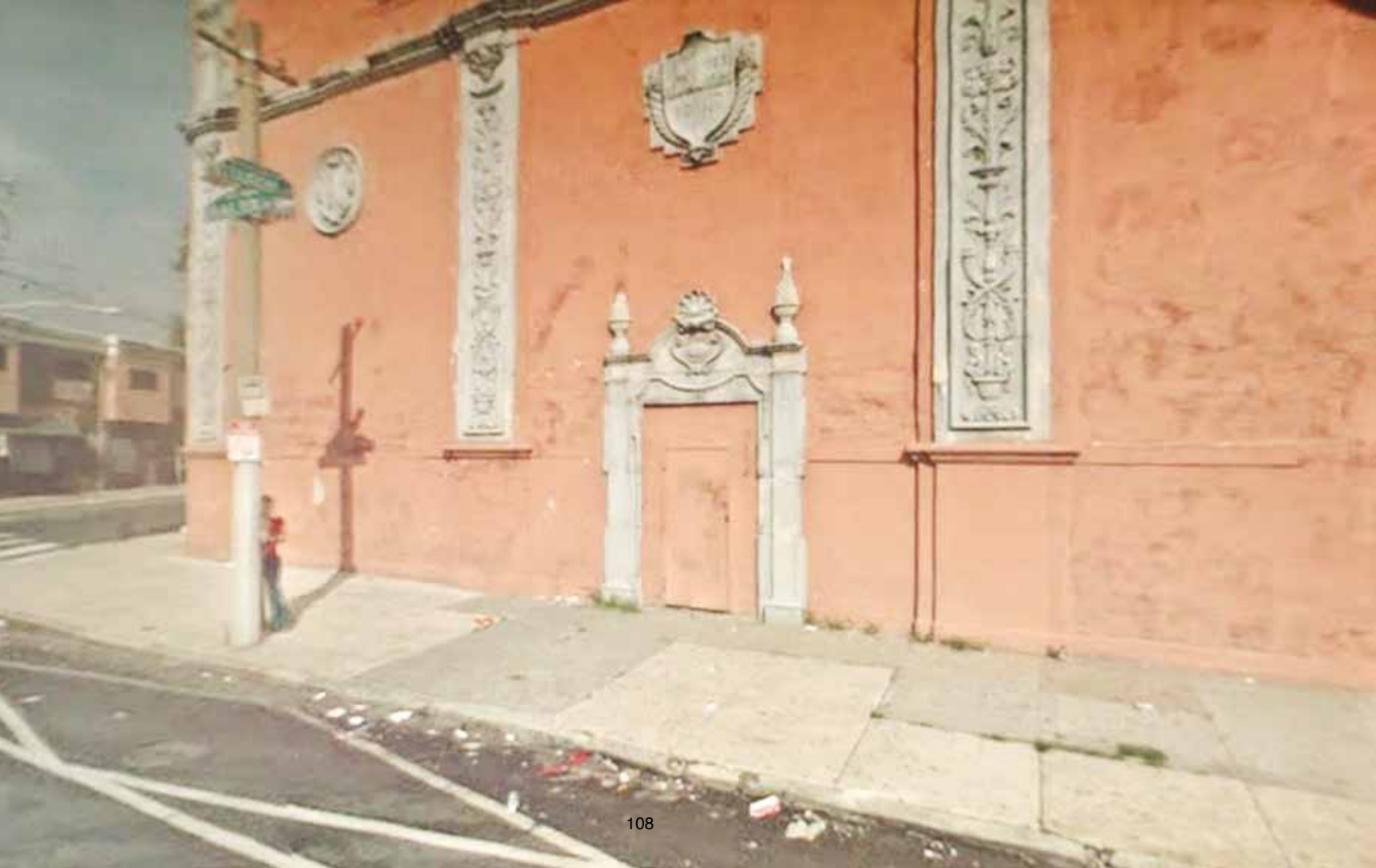
The scent of the sea filled
the boats and you sang in your eyes
giggling with victory.



Opposite page, from top:
#39-177833. *Baltimore, MD* (2008), 2011;
#39-259736. *Baltimore, MD* (2008), 2011;
courtesy of Yossi Milo Gallery New York and Stephen Wirtz Gallery San Francisco

Secret death

Now at the end of the truce
everything is fulfilled; old age
calls death and I know that youth
is a distant memory. So
without hope of ever knowing what
was would have been more than a poet
if so much death hadn't choked
and devoured me, I take infernal
leave from myself.



Opposite page, from top:
#42-418064, *Detroit, MI* (2009), 2010;
#75-214833, *Philadelphia, PA* (2009), 2011;
courtesy of Yossi Milo Gallery New York and Stephen Wirtz Gallery San Francisco

For Elsa Morante

The junkie kids, bodyguards
of the Absolute, go about the world
of the morning until the evening of
their survival: like little sparrows
they distractedly eat wrapped up
in their dreams of adventure.

The disaster that finds them in the street
and strikes them completely dead
leaves them prey to the human hyenas
who write their obituaries in the papers.

Their fingers are filled with rings,
their deceitful grace of lying
knows that I do not need drugs.

And they see me as the poor outcast,
the unhappy, but it doesn't offend me too much.
I know they go about the world
their mouths filled with the taste of dust
and of toxicity:
a futile clamor is their childish
toying, luciferine pride
of those who wear away, struggle like wax.
But even so my dying voice
will always want them at my bedside.



I am afraid. I repeat it to myself

I am afraid. I repeat it to myself
in vain. This is not poetry nor testament.
I am afraid of death. In front of this
what is the worth of looking for words to say it
better. The fear remains, the same.

I am afraid. Afraid of Death. Afraid
of not writing it because afterwards, the afterward
is more horrible and unstable than the rest.
Having to take stock of this:
we are bodies and we die.

A sincere thank you to Gloria Bellezza who gave us the
permission to publish the poems of her brother Dario

#76.27822, Norfolk, VA (2007), 2011:
courtesy of Yossi Milo Gallery New York and Stephen Wirtz Gallery San Francisco

wunderkammern

oblique thinking

in torpignattara

since 2008

wunderkammern
WK

explore contemporary art

via gabrio serbelloni 124, roma
wunderkammern.net

DOPPELGAENGER



Silvia Giambrone
L'impero libero degli schiavi

18 ottobre - 9 dicembre
Galleria Doppelgaenger
via Verrone 8, Bari

SECTION 10
FELDMANN PICTURES

Artists share works they've kept hidden away until now. This section is inspired by Hans Peter Feldmann, who once, on the occasion of an exhibition, asked Fischli&Weiss to send him the images of works that they had never intended to publicly show

BY CARTER MULL

Carter Mull (1977) is a young American artist based in Los Angeles. Most of his works consist in a re-elaboration of images through a series of visual layerings, which work on a formal as well as a linguistic level. Particularly attentive to the role that images occupy in contemporary society, his work provides an attempt to examine the ways in which the media shape our understanding of the world visually. In approach, he is something like a sculptor of images - images which he treats as matter that is not entirely unformed but, on the contrary, loaded with meaning. His subjects are therefore expression of an identity that is multiform, ambiguous, schizophrenic, derived from a process of superimposition and fusion, of subtraction and addition of the ingredients utilized.

The sedimentation of my process from the years 2007-2010 is stored in many hard drives in my studio. Had I been born years earlier, perhaps these drives would resemble a stack of flat files or even a painting rack... Rummaging through these collections, I clicked through the last stops of files that never became objects. These images work as markers in a sequence, stopping points along a path. The path is the route from autopoetic drive to object. This travel is the manifestation of an idea via technologies into materials to create objects of both cognition and desire. As I look back through the sequence of stops, it is as though I'm following a trail left leading back to a source – like the myth of the string left in the labyrinth. Yet as I comb the years from 2007 to 2010, the trail from sensibility to a clearer point of view becomes public, fascinating in how the “unfinished” stops reveal my position, inscribed in my works from 2010 to the present.

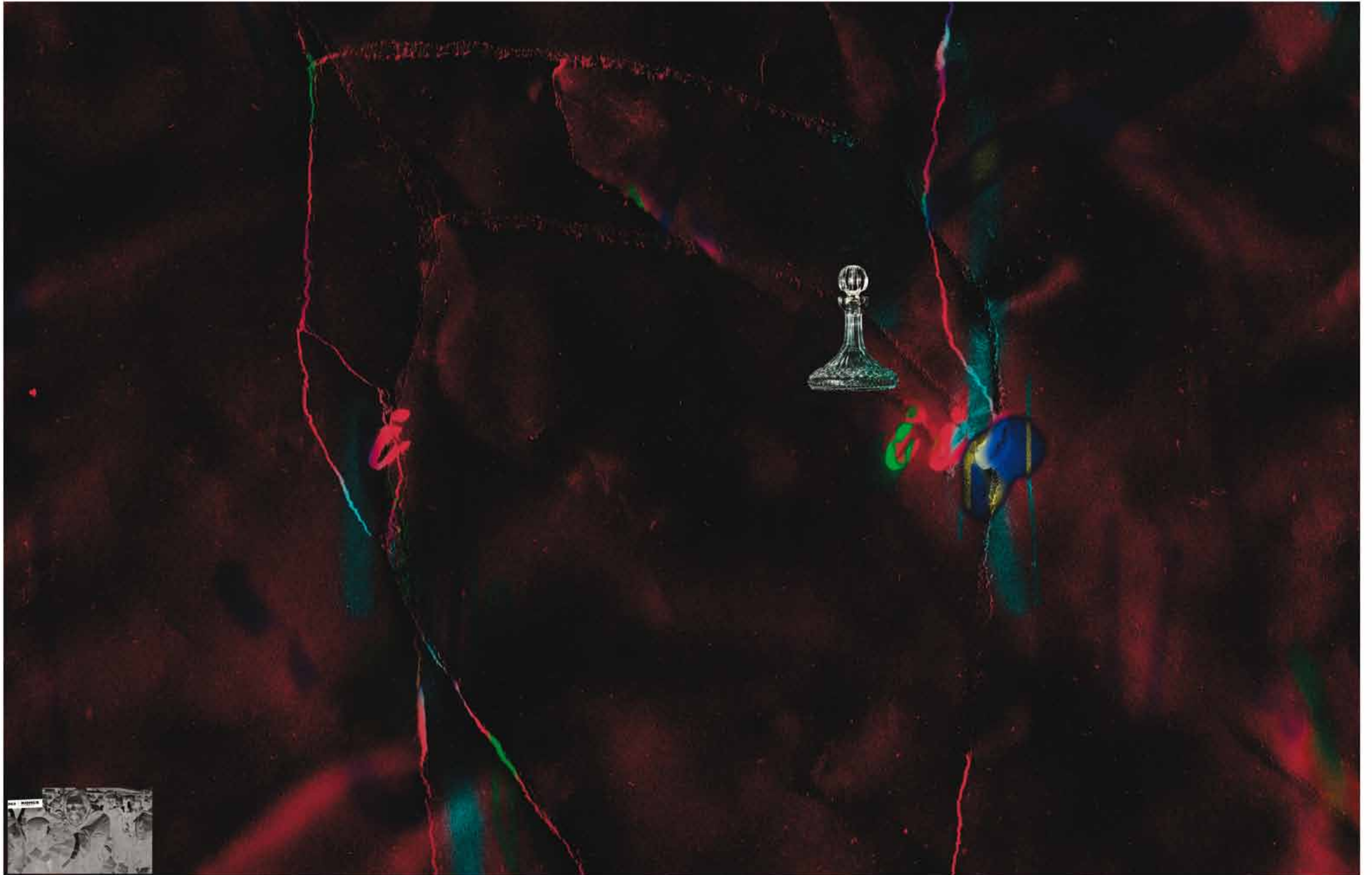
Carter Mull, 2012



2007_hand 02

2007_10_27_07_06_Sculpture











Art | Basel | Miami Beach

6–9 | Dec | 12

Vernissage | December 5, 2012 | By invitation only
Catalog order | Tel. +1 212 627 1999, www.artbook.com

Follow us on Facebook and Twitter | www.facebook.com/artbaselmiamibeach | www.twitter.com/abmb

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte
Art Basel Miami Beach, MCH Swiss Exhibition (Basel) Ltd., CH-4005 Basel
Fax +41 58 206 31 32, miamibeach@artbasel.com, www.artbasel.com

M
.CH



SECTION 11

A NEW REPORTAGE

The photo reportage of yore relives through the direct experiences of artists, writers and musicians

Magical Thinking, Spirit Songs and Walking on Leaves In Ubin

Words
and images
by Mike Cooper

For the past 40 years Mike Cooper (1942) has been an international musical explorer, performing and recording, solo and in a number of inspired groupings and a variety of genres. Initially a folk-blues guitarist

and singer-songwriter, his work has diversified to include improvised and electronic music, live music for silent films, radio art and sound installations.



My fascination with islands originates from several events in my youth. One of them is having to read William Shakespeare’s play *The Tempest* for one of my final English Literature classes at school. In my travels I have visited many islands, including those of Fiji, Tahiti, Hawaii, New Zealand, Thailand, Malaysia, Borneo, Hong Kong and Singapore.

*Be not afeard; the isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometime voices...*
(William Shakespeare, *The Tempest*, III. 2)

I spent one month on the island of Pulau Ubin, near Singapore. My

initial idea was to make a “sound map” of the island: places where I had visited and made field recordings that others could visit and perhaps have a similar listening experience. It turned into much more than that for me and I ended up making three short videos as well as an hour-long audio soundscape of field recordings.

My artistic work and interests are many and diverse and among them is an interest in acoustic ecology – sometimes called “ecoacoustics” or “soundscape studies” – described (by R. Murray Schafer, author of *The Tuning of the World*, 1977) as “the relationship, mediated through sound, between living beings and their environment.” It is a discipline that analyzes how we interpret and are affected by natural and artificial sounds around us. Schafer also suggests

that people “echo the soundscape in language and music.” With this statement in mind I have for many years been incorporating my field recordings into my live, mostly improvised, music concerts. Anthropologist/musicologist and friend Steve Feld coined the name “Echo-Muse-Ecologist,” which I quite like and feel an affinity with.

For me nature sounds are “music” and are a “composition” put together spontaneously and with purpose by my avian, insect, animal and vegetable friends. Many composers these days use nature sounds or “field recordings” as source material for digital manipulation, to make compositions. Personally I see this as a form of exploitation, preferring instead to collaborate rather than colonize.

Northern Beach Barrier

Singapore has very strict immigration laws and is separated from Malaysia by just a few kilometers of water. In fact close enough for an elephant to swim across, which is what happened in the 1991. I could never work out if this beach barrier was to deter more landings by animals, or people or to keep rubbish away from the beach. The Japanese crossed this stretch of water in rubber boats from Malaysia in a matter of minutes during World War 2 when they invaded and occupied Singapore.

*“Over the sea, arc lamps crackle
Across the beach, barbed wire lays
looped
Cold sharp and abandoned
To rust on this beach
The old world the other side
The migrant dropped, exhausted
Voiceless tired men far from your
love
His soul snatched or maybe just
left behind.”*

(Mike Cooper, *The Migrants Song*)



Sunset Beach

The island is never completely silent. At night and in the daytime the sound level from insects can be as loud as heavy traffic in the city (85 decibels) and because there is no electricity on the island there is always the sound of a generator coming from somewhere. The sound of traffic on nearby Singapore island travels across the water as does the sound of the ferry boats bringing groups of tourists laughing and shouting to cycle noisily around. Aircraft crossing over the island, landing and taking off from Chiangi airport mixes with big tropical thunder storms rat-

ting the sky, mostly at night, and heavy rain falling on the tin roof of the artists house. Animals, ghosts from the nearby Chinese cemetery, nesting birds or rats all move noisily through the roof above me as I try to sleep beneath my mosquito net. ‘Eugene’ our resident frog croaks loudly throughout the night in the empty room next door.

*“Approaching zero, thinner and
thinner
Transparent pure light.
He has a few words; well chosen
words.
Went to the movies, from the east.*

*Loved films and sleep.
Fragments he saw; kept to believe
metaphor, signs and symbols.
Design dreams of light.
He found a sound.
The electric tram, the roar of the
waterfall
A green wet smudge
The sound grew louder
A revenant abstraction
A lightning bunker sound
A spluttering roar, a whining ring-
ing.”*

(Mike Cooper, *Torch Song*)





It was on **Lamma Island** close to Hong Kong – where I did a short residency as a sound artist some years ago – that I experienced the “magical thinking” even my most rational friends in Hong Kong indulged in. The small beach where I was staying, and where I played an outdoor concert, had a small Taoist shrine nearby on a rock close to the sea. My friend, a sound and conceptual artist and arts organizer, visited the shrine with me. She entered, said a short prayer and lit incense as an offering, asking for good weather during my performance.



Shrines on Pulau Ubin

Ting Da Bo Gong temple is famous for its Chinese Opera presentations and as I enter the main square down near the ferry jetty this afternoon for some lunch, I see it is full with a “mirror version” or replica of the Ting Da Bo Gong temple, which is on a hill close by. There are Chinese Opera singers and musicians practicing with drums, cymbals and Chinese one-string violins. On the main stage a Chinese rock band from Singapore is setting up and will later play Chinese pop songs. They all practice together at the same time. It will be a concert to raise funds for the temple later in the evening.

The majority of the shrines on Pulau Ubin are Chinese Taoist, a phil-

osophical and religious tradition that emphasizes living in harmony with the Tao – the Tao meaning “way,” “path,” or “principle.” Taoist schools traditionally show reverence for the poet Laozi, immortals or ancestors, along with performing a variety of divination and exorcism rituals, and practices for achieving ecstasy, longevity or immortality.

Taoism tends to emphasize *wu wei* (action through non-action), “naturalness,” simplicity, spontaneity, and The Three Treasures: compassion, moderation, and humility.

Wu wei... literally means “no action,” but not in the sense of sitting all day like a dead tree stump...

Rather it means avoiding action that is not spontaneous... eschewing artfully calculated action and every activity stemming from a profit motive.
(John Blofeld, *Taoism*, 2000)

In ancient Taoist texts, *wu wei* is associated with water through its yielding nature – it asserts that if one places their will in harmony with the natural universe a potentially harmful interference can be avoided.

To follow Tao is to recognize the inner harmony and balance in all living things.



Leaf Installations

As I walked each day I made several “leaf installations” on the roads in Ubin, as “artificial borders” which I documented through photographs or video. They were usually quickly destroyed by people passing over them on bicycles, or by the wind or rain. An impermanence in tune with local custom.

At night the soundscape and the visual aspect changes dramatically from that in the daytime. Humans have limited night vision and the forest takes on an ominous and

perhaps, to some, threatening aspect, with unexpected and unknown sounds issuing at unknown distance, as big dead leaves, tropical fruit, coconuts and sometimes whole trees crash to the ground. The daytime birds are replaced by less frequent sounds of night birds and a whole other acoustic world of insect sounds takes over. The sound of strange attracters at work.

I made several recordings of walking on dry leaves, one in particular

around the German Girl Shrine (see below). There is an expression that the people in West Papua use, “walking on the leaves of trees,” which means traveling great distances at high speed – supernaturally!!!

They sing / “we will be, we will be free” / and walk on the leaves of trees / we will walk on the leaves of trees...
(Mike Cooper, *Spirit Song*)



The German Girl Shrine

The German Girl Shrine is located four kilometers by road from the main jetty near Ketam Quarry. It is far from the usual visitor trail, other than for those who come specifically to visit this shrine. A peaceful and contemplative place. Nearby a species of bird unknown to me has built extraordinary, basket-like hanging nests in a single tree. As I approach the tree to photograph it one of the birds pretends to be injured and drops to the ground in front of me, singing, trying to distract me and lure

me away from the nests.

The ambient sound around the German girl’s shrine is one of almost complete silence, apart from a few singing birds and wind blowing through the long grass in the surrounding area. A large Assam or Tamarind tree hovers over the shrine and showers the ground with its dead dried leaves. I decide to record a “leaf-walking” piece here – (hopefully accompanied by the spirit of the German girl?) – with my portable digital

recorder. I walk slowly around the site and record my boots crushing the dried leaves. The sound of me “walking in Ubin” is a prominent feature of my sound recordings.

The story of the German Girl Shrine is that a coffee plantation manager and his family lived near this site in the early 20th century. At the end of World War I British soldiers arrived to intern her parents, but the daughter escaped through the back door. She allegedly fell to her death



into a nearby quarry. Her corpse was discovered by plantation laborers, who threw sand over it, and offered prayers, flowers and incense, as a gesture of good will, each time they passed by her. Eventually, a group of Chinese quarry workers took her remains to the crest of the quarry’s hill and gave her a proper burial. In 1974, the grave was exhumed to make way for quarry excavation work, and relocated to its present spot. Her remains were transferred to an expensive Jiangsu burial urn, bought for the ritual of ash-transferring by the quarry company Aik Hwa. Today the urn, a heavy white jar, sits upright on a dust-caked altar strewn with an eerie collection of feminine tributes: hair brushes, nail polish, powder, Safflower Oil, Florida Wa-

ter, and the odd tubes of Revlon lipstick and red packets rolled into tokens used for casting lottery numbers. A red fortune-teller’s table and chair sit quietly in another corner. Hanging on one side are baby clothes and a collection of children’s toys. Given that the girl was foreign, and a Christian, the shrine was built with a Barbie-sized doll as the centerpiece and an accompanying rosary. Not long ago someone decided to open the urn to see if her remains were really inside. There was nothing. This fact has not, however, deterred people from visiting, praying and showing respect. One regular visitor said “Ah, but that’s exactly why she’s a deity. She’s invisible, but everywhere, like Tua Pek Kong. Her power is omnipresent.”

Another small shrine is built at the side to honor Orr Ki (Black Mole), who also drowned nearby several years ago. Worshippers believe his death was predestined so that he could be the German girl’s helper and guardian. The recent addition of the children’s clothing and shoes next to the shrine are a form of spirit-child worship, which is also practiced in Thailand (Guman Thong) and Malaysia (Toyol). The mixture at this shrine of Christian cross, Na Tuks, Malaysian Chinese deities and child-spirit worship is a fascinating fusion of Chinese and other folk religions. There is also a shrine for the two “Hell Guard Brothers” whose job it is to drag wandering spirits back to hell.

My Na Tuk Kong Shrine

At night I sometimes sat outside for hours in the dark just listening. I often experienced something that I would compare to swimming underwater in the Ocean. To being inside an organic alien medium, sometimes quite threatening and oppressive. I began to perceive the forest and its sounds as one complete, unified thing, similar, as I said before, to the underwater Ocean world, which is a complete and separate world from our normal daytime on-land experience. I was experiencing an “Oceanic Feeling-

Like”(*)-maybe? An impressive experience and epiphany.

Buzzing heat / annoying large / another animal / drowning presumably...
(Mike Cooper, *Buzzing Heat*)

Shrines are built at places where people have encounters. The shrine structure, which is usually painted yellow, might appear empty except for a piece of granite rock. Asian religion is nature worship and the Datos spirits are said to reside in trees, stones and even

the spirits of water wells.

Na Tuk Kong are said to be supernatural beings that are resident in a particular area. Na Tuks are remnants of a pre-Islamic animist Malay religion. I made my own Na Tuk Kong from a palm tree branch, owl feather, flowers, leaves and empty soft drink cans, with incense and two coconuts, and named it Kelapa Kepala, or Coconut Head, a term I had heard used in Bali to describe someone who is stupid.

I am sat outside the house under



the overhanging roof in the pouring rain. The sound of the rain and the thunder is sometimes frighteningly loud. From inside the house I can just about hear Yuzuru Maeda, my fellow artist in residence, practicing her Indian Sarod. She is singing softly to herself and playing a song from sometime in the past that she remembers she liked. It is Harry Nilsson's "Coconut."

*Put the lime in the coconut and drink 'em both together,
Put the lime in the coconut, and you'll feel better,
Put the lime in the coconut and drink 'em bot' up,
Put the lime in the coconut and call me in the morning.*



(*) Oceanic Feeling - http://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic_feeling
'Oceanic Feeling-Like'(*)http://room4o.org/store/abrahams_cooper_oceanic
Walking In Ubin - <http://www.cooparia.com/projects/walking-in-ubin>

[From May 6th until June 6th 2012 Mike Cooper has been invited as an 'artists in residence' on Pulau Ubin by The Artists Village (TAV) group based in Singapore]

ARTISSIMA

INTERNAZIONALE
D'ARTE CONTEMPORANEA

9 - 11 NOVEMBRE 2012
OVAL, LINGOTTO FIERE
TORINO

WWW.ARTISSIMA.IT

MAIN SECTION

1/9 UNOSUNOVE, Roma, Milano
401, Berlin
A PALAZZO, Brescia
ABRAHAM, Paris
AMT, Bratislava
ANDERSEN, Copenhagen
ANNEX14, Bern
ARTERICAMBI, Verona
ARTIACO, Napoli
ASTUNI, Bologna
BALICEHERTLING, Paris
BOLTELANG, Zurich
BONOMO, Bari, Roma
BORTOLOZZI, Berlin
BRAVERMAN, Tel Aviv
BUGADA & CARGNEL, Paris
CARDI BLACK BOX, Milano
CARLINA, Torino
CHARIM, Vienna
CIRCUS, Berlin
CONTINUA, San Gimignano, Beijing, Le Moulin
CORTESE, Milano
COSTA, Torino
CRISP, London
DE BRUIJNE, Amsterdam
DE CARDENAS, Milano, Zuoz
DE CARLO, Milano, London
DI CARO, Salerno
DI MARINO, Napoli
ELASTIC, Malmö
FISCHER, Berlin, Düsseldorf
FOKSAL, Warsaw
FRASER, Los Angeles
FRUIT & FLOWER DELI, Stockholm
GENTILI, Prato
GREEN ON RED, Dublin
GUIDI, Roma
HAUFF, Stuttgart
HOLLYBUSH GARDENS, London
HUBER, Vienna
HUSSENOT, Paris
I8, Reykjavik

IBID, London
IN ARCO, Torino
INVERNIZZI, Milano
KALFAYAN, Athens, Thessaloniki
KAPLAN, New York
KILCHMANN, Zurich
KLEMM'S, Berlin
KRINZINGER, Vienna
LAVERONICA, Modica
LE GUERN, Warsaw
LETO, Warsaw
LILLEY, London
LISSON, London, Milano
MAGAZZINO, Roma
MANGIONE, Torino
F. MININI, Milano
M. MININI, Brescia
MONITOR, Roma
MOTINTERNATIONAL, London
MÜLLER, Zurich
NÄCHST ST.STEPHAN / SCHWARZWÄLDER, Vienna
NOERO, Torino
O'NEILL, Roma
OPDAHL, Stavanger, Berlin
OREDARIA, Roma
PANTALEONE, Palermo
PARROTTA, Stuttgart, Berlin
PEOLA, Torino
PERES, Berlin
PERSANO, Torino
PHOTO&CONTEMPORARY, Torino
PHOTOLOGY, Milano
PIKTOGRAM/BLA, Warsaw
PINKSUMMER, Genova
PODNAR, Berlin, Ljubljana
PROMETEOGALLERY, Milano, Lucca
RIBORDY, Geneva
RUMMA, Milano, Napoli
S.A.L.E.S., Roma
SAKS, Geneva
SCHAU ORT BÜNTGEN, Zurich
SCHIAVO, Roma
SCHIPPER, Berlin

SHAMMAH, Milano
SPAZIOA, Pistoia
SPROVIERI, London
SUPER WINDOW, Bordeaux
TOGNON, Venezia
TRIUMPH, Moscow
TUCCI RUSSO, Torre Pellice
VAN LAERE, Antwerp
VAN ZOMEREN, Amsterdam
VAVASSORI, Milano
VISTAMARE, Pescara
NEW ENTRIES
ATHR, Jeddah
BENDANA | PINEL, Paris
BERGGREN, Malmö
BRAMBILLA, Bergamo
COLE, London
CRYSTAL, Stockholm
DUKAN HOURDEQUIN, Paris
EXILE, Berlin
FRUTTA, Roma
FURINI, Roma
GAILLARD, Paris
HOFLAND, Amsterdam
KOLONIE, Warsaw
KRUSE, Hamburg
LABORATORIO, Prague
LAYR, Vienna
MAYER, Düsseldorf
MOLNÁR, Budapest
PM8, Vigo
POGGI, Paris
RECEPTION, Berlin
ROTWAND, Zurich
SCHARMANN, Cologne
SCHWARZ, Berlin
SOCIÉTÉ, Berlin
TANG, Paris
TEMNIKOVA & KASELA, Tallinn
TEMPO RUBATO, Tel Aviv
TORRI, Paris
UFFNER, New York
VOICE, Marrakech
WORKS|PROJECTS, Bristol
PRESENT FUTURE
MERIS ANGIOLETTI >
SCHLEICHER/LANGE, Paris, Berlin

STUART BAILES >
ASSANTI, London
STÉPHANE BARBIER-BOUVET >
GRAFF MOURGUE D'ALGUE, Geneva
SAM FALLS >
INTERNATIONAL ART OBJECTS, Los Angeles
ZACHARY FORMWALT >
D+T, Brussels
RACHEL FOULLON >
LTD LOS ANGEKES, Los Angeles
ANNA K.E. >
FIGGE VON ROSEN, Cologne, Berlin
LEE KIT >
VITAMIN, Guangzhou
EMIL MICHAEL KLEIN >
GAUDEL DE STAMPA, Paris
BASIM MAGDY >
NEWMAN POPIASHVILI, New York
ALEXANDER MASSOURAS >
SKYLIGHT, New York
KASPAR MÜLLER >
PIA, Zurich
JENNY PERLIN >
PRESTON, New York
NAUFUS RAMÍREZ-FIGUEROA >
PROYECTOS ULTRAVIOLETA, Guatemala City
MATHEUS ROCHA PITTA >
SPROVIERI, London
VANESSA SAFAVI >
CHERT, Berlin
DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ >
MENDES WOOD, Sao Paulo
SANTO TOLONE >
LIMONCELLO, London
NICK VAN WOERT >
LAMBERT, Paris
MOLLY ZUCKERMAN-HARTUNG >
KADEL WILLBORN, Karlsruhe
BACK TO THE FUTURE
GUGLIELMO
ACHILLE CAVELLINI >
WUNDERKAMMERN, Roma

HANNE DARBOVEN >
CRONE, Berlin
MARIO DAVICO >
BIANCONI, Milano
VALIE EXPORT >
CHARIM, Vienna
PIERO FOGLIATI >
GAGLIARDI, Torino
POUL GERNES >
BJERGGAARD, Copenhagen
JAROSŁAW KOZŁOWSKI >
PROFILE, Warsaw
MARIA LASSNIG >
GROSS, Munich
ARNOLD ODERMATT >
SPRINGER BERLIN, Berlin
GINA PANE >
L'ELEFANTE, Treviso
WALTER PFEIFFER >
SULTANA, Paris
JÓZEF ROBAKOWSKI >
PROFILE, Warsaw
ROMAN SIGNER >
HÄUSLER, Zurich, Munich
KEITH SONNIER >
HÄUSLER, Zurich, Munich
VITTORIO TAVERNARI >
M.MININI, Brescia
ERWIN THORN >
KARGL, Vienna
FRANCO VACCARI >
P420, Bologna
JOSIP VANISTA >
ELBAZ, Paris
CONSTANTIN XENAKIS >
KALFAYAN, Athens, Thessaloniki
ART EDITIONS
GDM, Paris
ICA, London
OTHER CRITERIA, London
WHITE COLUMNS, New York
WHITECHAPEL, London

"Lista al 25/9/2012"

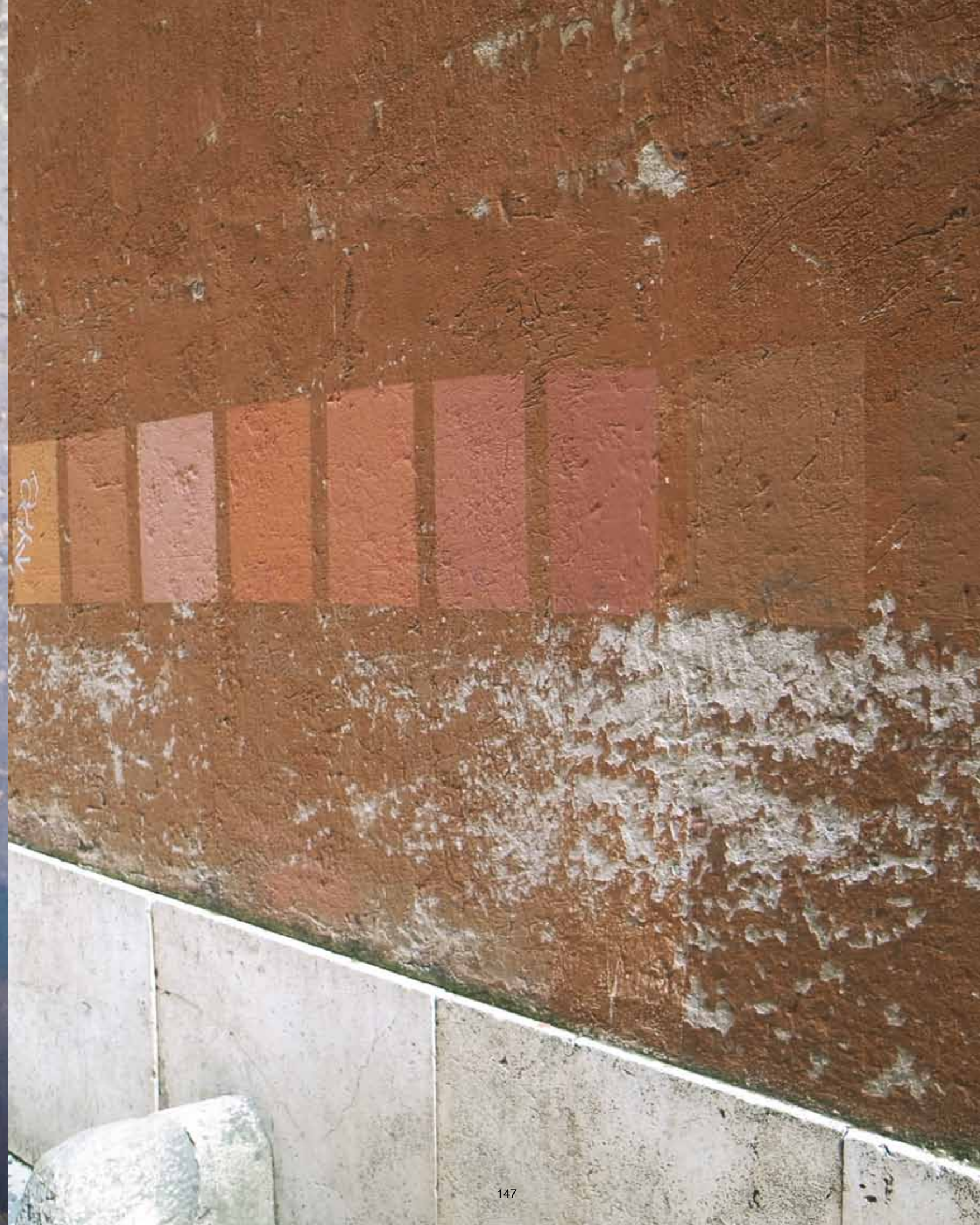
SECTION 12
MUSTER



Sometimes in fashion, as in life, the details are more important than the whole. In this section Dutch-born designer and creative Julia Frommel (1978) selects and pairs images, extrapolating unexpected visual patterns.







SECTION 13
TOUCHABLES

PRINTED MATTER'S

LA ART BOOK FAIR

FEBRUARY 1-3 AT MOCA

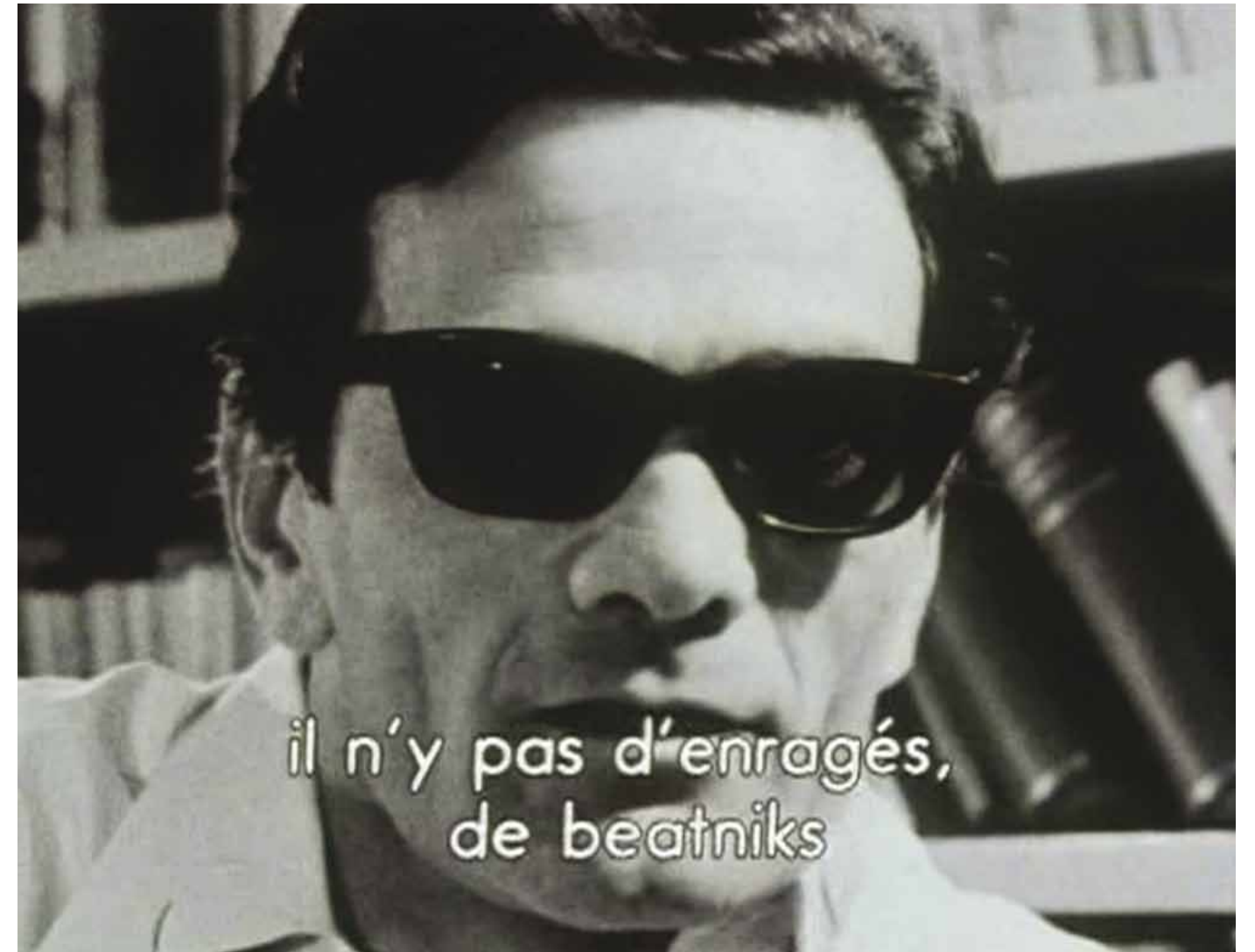
An ongoing investigation into the sentimental properties of reproduced experiences by
artist and writer Michele Manfellotto

Touchable 3 A HOOLIGAN ICONICITY

*“Si vvo’ un terno sicuro, Titta mia,
Senti com’hai da fane”*

**Giuseppe Gioachino Belli,
*Devozzione pe vvince ar lotto, 1830***

Michele Manfellotto (Rome, 1977) is an artist and writer. His work confronts the intimate dimension of shared mythologies, and the construction of collective memory induced by the audiovisual.



The third part of TOUCHABLES owes its title to a phrase by Pier Paolo Pasolini, whose writings on film theory (especially those collected in *Heretical Empiricism*, 1972) directly inform my investigation – that is, inspire it, constitute its premise and determine its method.

According to Pasolini (NERO #28), the language of film reaches the spectator in a way analogous to a fragment of reality: in order to understand a piece of cinema the senses and the intellect do more or less the same things needed to read a scene of real life. More precisely, for Pasolini the logic of the cinematic tale replicates the mode of narrative proper to memory and to dream, and communicates by way of figures that, while derived from reality, operate like syntheses of more complex situations and concepts. If Pasolini was right, then there must also exist, parallel to biographical and historical memory, a secondary memory that every individual develops throughout constant exposure to the flux of the audiovisual: a store of shared imaginaries whose only variables are of a wholly sentimental nature.

This is a conclusion which Pasolini himself, in some way, had already arrived at. But he too, especially towards the end of his life, saw in the diffusion of mass culture the triumph of industrial capitalism and the end of history.

Shortly after *Heretical Empiricism*, Pasolini published “Contro i capelli lunghi” (“Against Long Hair,” *Corriere della Sera*, January 7, 1973), an editorial that examined the hippie aesthetic as a language and described its evolution. From an initial encounter with two European hippies (whose long hair represented, prior to 1968, a symbolic repudiation of bourgeois ethics) to the image of two young Persians (for whom, several years later, that same usage became an opposing sign, indicating familiarity with Western costumes and thus social status), Pasolini traced the semiotic corruption of the hippie phenomenon, whose rebelliousness had become progressively generic, ambiguous, potentially reactionary.

The theory delineated by Pasolini condemned the disintegration of meanings, whose legibility could not but be overturned by the “hooligan iconicity” of non-verbal languages: starting with the televisual medium responsible for educating the masses to consume. It was to Iran – where he had seen, in the hair of two students, the sign of the tragic cultural subjugation that inspired the first “*scritto corsaro*” (republished posthumously under the title “Il ‘discorso’ dei capelli” [“The ‘discourse’ of hair”], precisely in *Scritti corsari*, 1975) – that Pasolini went to shoot *Arabian Nights*. Based on the famous anthology, the film closed his trilogy “of life” or “of joyous sex” (together with *Decameron*, 1971, and *The Canterbury Tales*, 1972), which celebrated the greatness of taboo-free sex,

the natural absolute, through the representation of the primary object of the author’s love: namely, “lower-class corporeality.”

But who was Pier Paolo Pasolini?

In the first instance he was a poet and a writer – but he was also a philologist, linguist, critic, journalist, screenwriter, director, playwright, actor, visual artist, and, in the most authentic sense of the term, a performer.

He was born in Bologna in 1922, the son of a Fascist official and a Friulian teacher of peasant origins. He spent long periods of time in Friuli, and traveled much of Italy due to his father’s occupation. He completed high school in Bologna and then enrolled at the city’s University, where he studied art history with Roberto Longhi and wrote his first literary experiments. During the war he took refuge in Friuli and wrote poetry in the Friulian dialect, his mother’s native tongue. In February 1945 his younger brother Guido died in Porzùs, in a massacre that saw the killing of seventeen partisans – socialist and Catholic – by hand of other, communist, partisans. The death scarred Pasolini’s family and the brother became a ghost that he would never free himself from.

The war over, Pasolini became a teacher. He joined the Communist Party (to which Guido’s killers still belonged), published poetry in Friulian and, importantly, realized he was homosexual. In 1949 he was accused of the corruption of a minor (he had been having a relationship with one of his students), expelled from the Party and dismissed from his post at the school. He escaped to Rome with his mother and lived in poverty for years, until, in 1955, he published *Ragazzi di vita*, his first successful novel. Linguistically experimental (the Romanesco dialect is used expressionistically, not mimetically), extreme in its contents (it was the first work to deal with the poverty of the lumpenproletariat without circumventing themes such as male prostitution), *Ragazzi di vita* was criticized and accused of being pornography. But it was defended by other writers (even Ungaretti wrote a letter to the judge) and understood by the public, which didn’t decline to buy it.

In the years following, Pasolini published all kinds of writings (an anthology of popular Italian poetry, which he dedicated to his dead brother; his own poetry collection, *Le ceneri di Gramsci*, likewise severely criticized by the very communists that it addressed), worked with Fellini on *The Nights of Cabiria* (specifically, as a linguistic consultant for the dialogues in Romanesco), and in 1959 wrote *La notte brava*, a film directed by Mauro Bolognini, which was set in the *borgate* and stood as a kind of prologue to Pasolini’s own early cinema.

In that same year he published *Una vita violenta*, his second Roman novel. Although inferior to the first

(Pasolini even came to disown its conclusion, defining it the outcome of self-censorship), *Una vita violenta* was just as successful, tying its author still more closely to the obscure lower-class world that it recounted: a world that capitalism itself had cut off from history and that, for this very reason, had been ignored even by neorealism.

The Roman *borgate* were at that time a locus of fatal poverty, a real ghetto. Pasolini had lived in it by necessity (in Rebibbia, where a new prison would be built in 1972, and in Monteverde Vecchio, which is now a bourgeois neighborhood), and had become infatuated with it, rediscovering in the lumpenproletariat of Rome the innocence he had loved in the Friulian peasants: a light and innate naturalness, uncorrupted by history, perhaps similar to the eternal purity of that prematurely deceased brother, an impossible term of comparison and Pier Paolo’s dark half.

That purity bore the shape of the youth of the *borgate*, for whom Pasolini was always avid. But he didn’t limit himself to buying the boys who prostituted themselves in return for some meager pay and a dinner at the *trattoria*: more importantly, he frequented them as a destitute among destitutes (and with him, another great unlucky poet, Sandro Penna), learned their language and understood its necessity, the painful reason for the acumen of that ever so cynical humanity.

The first real friend he made in the *borgate* was a man called Sergio Citti, a house painter. Pasolini met him in 1951 and often referred to him as his “living lexicon”: Citti taught Pasolini the contemporary slang and the dialect of the old Rome, and collaborated with him on the Roman works, as well as on all the subsequent ones. Twenty years later, Sergio Citti would go on to direct his own film, written by Pasolini (*Ostia*, 1970, touching and visionary), and subsequently to establish himself as an author in his own right. The study of the living dialect – broadened by a parallel philological research into the work of Giuseppe Gioachino Belli, the poet of nineteenth-century Rome – allowed Pasolini to individuate within its verbal inventiveness the final resource of an oppressed population (oppressed by kings, emperors, popes, dictators, from time immemorial), which finds its identity precisely by discovering itself capable of fully understanding the imposed languages: and thus of wielding them, altering them, distorting them into one, utterly idiosyncratic, language of its own.

The seventeenth Olympic games took place in Rome in the summer of 1960; that fall Pierre Restany presented, at Gian Tommaso Liverani’s gallery, the five artists of *Roma 60*: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini. At Cannes, Fellini won the Palme d’Or for *La dolce vita*, prompting a worldwide diffusion of his idea of the Eternal City: exaggerated, impious, indul-

gent.

The following year, working with roughly fifty million *lire* (*La dolce vita* had cost ten times as much) and with no technical background (which is precisely what discouraged Fellini himself from producing the film), Pasolini made *Accattone*. His actors were non-professionals and the role of the protagonist was played by Franco, Sergio Citti’s brother. Released in 1961, *Accattone* too ended up being criticized and denounced, and finally censored and pulled from the theaters. The fact remains that Pasolini’s work surpassed neorealism in a direction opposite to that pursued by Fellini, both in an ideological sense (Pasolini, like Calvino, had labeled *La dolce vita* as “Catholic”), and in a formal one: his work defined its own cinematic practice, which, breaking the rules of the genre, affirmed itself as pure intellectual operation, as artistic gesture.

Luis Buñuel had done something similar ten years earlier with *Los olvidados* (1950), a hallucinatory tale of juvenile delinquency set in the suburbs of Mexico City that Pasolini’s film seems, at times, to emulate. In Buñuel’s work too the realistic material bears an expressive function and is not closed upon itself, but instead requires an unconscious element to complete it: both films feature a dream sequence (and a direct reference to the Oedipus myth, another prominent Pasolinian obsession), and both directors seem to appropriate this in a poetic rather than a psychoanalytic sense.

At any rate, Italy had never seen anything similar, and the legal issues stemming from *Accattone* made Pasolini well known to the popular media. The magazines published photographs: the *borgata*, its shacks seemingly drowning in the muddy aftermath of a storm, and the poet, dressed like a schoolteacher, playing soccer with a bunch of barefoot kids. Images of this kind soon became common and Pasolini began (slowly of course, but perhaps precisely from that the moment when saw himself in the paper) to understand that he possessed another important artistic medium: his own persona, which would increasingly offer a mirror image of his work, exacerbating it, and would eventually transform itself into the incarnated metaphor of his own aesthetic vision. The first sign, it seems to me, were the glasses, which he hadn’t previously worn. Pasolini may have been shortsighted, but the glasses (oversized sunglasses, or prescription glasses with tinted lenses) became an indispensable accessory, the dramatic frame of his eyes.

The legal persecution (of which much would be written following his death) and the continuous attacks of the printed media turned Pier Paolo Pasolini into a recognizable, public figure.

In 1961 he was accused of armed robbery of a gas

station. *Il Tempo*, which published the story, had found a production still of Carlo Lizzani's *Il gobbo* (1960) that showed Pasolini, a supporting actor in the film, holding a machine gun. The newspaper added a picturesque detail: the poet's gun was loaded with golden bullets. Obviously, he was acquitted; but it's safe to say that every single one of Pasolini's works was subject to censorship and every one of his declarations an object of scandal. His polemical temperament never destroyed the respect that many intellectuals had for him (wonderful, in this respect, *Attraverso Pasolini*, 1993, by poet and critic Franco Fortini, who spent his whole life arguing with him in admiration), yet Pasolini was widely hated. Catholic Italy couldn't process his open homosexuality and even for the communists, who never accepted him for that very reason, Pasolini was always a source of embarrassment. After *Mamma Roma* (1962, starring Anna Magnani and much appreciated at the Venice festival), the short film *La ricotta* (part of the omnibus *Ro.Go.Pa.G.* made with Rossellini, Godard and Gregoretti, 1963) cost him another trial, this time for public defamation of the state religion, and he was initially sentenced to prison. The following year, 1964, the communist intellectuals, from Sciascià to Fortini, leashed out at *The Gospel According to Matthew*: the film wasn't even understood in France, and in Paris the only person who stood by him was Sartre. In the role of Christ Pasolini cast Enrique Irazoqui, a nineteen-year-old immigrant from Franco's Spain who had come to Italy to seek refuge amongst the antifascists: he said the boy reminded him of the Messiah as painted by El Greco, or of the characters of Goya. It appears therefore that he chose a face, but he had started from an opposing premise: Pasolini had initially wanted a poet to play Christ. Evtusenko, one of the few Russian intellectuals allowed to travel abroad, very close to the Soviet regime but always critical of it from an often controversial position that Pasolini doubtlessly appreciated; Kerouac, author of *On the Road*; or Ginsberg, the foremost poet of the Beat generation, he too a communist and a homosexual, whose masterpiece *Howl*, 1956, had been tried for obscenity. Ginsberg's work was published in Italy precisely in 1964, in the inspired translation of Fernanda Pivano, who invented – as she had done for Kerouac – her own forcefully expressionist language, which substituted the often untranslatable original by equivalence. I can't say exactly when Pasolini might have read Ginsberg: two years later he would meet the poet in person, in New York, whilst observing the pacifist

movement with participatory curiosity and finding in the vitality of the beatniks an alternative to the hypocritically austere behavior of the Italian communists. Giving the part of Christ to a poet: an idea not dissimilar, perhaps, to that which Pasolini had had when he invited Orson Welles to act in *La ricotta*. It was easy to recognize the man behind *The War of the Worlds*, the Hollywood Marxist, in the role of the American director who, in the nothingness of a Roman periphery, stages the tragicomic contemporary crucifixion recounted in the film. Which is why Pasolini specifically wanted Welles: he knew that his audience (for the most part intellectual and bourgeois) would recognize the historical person beyond the character, and that the collective idea of this person would enter into tension with his mask. It's not, therefore, the real Orson Welles that emerges from the cinematic fiction, but rather a simplification of him. The actor's body functions like an icon, evoking not only Welles' biography but also his artistic experience: the two interpenetrate, they become confused, they offer themselves to the spectator like a single fragment of matter, which, altogether functional to the poetics of the work, is enriched with ulterior meanings when the character reads Pasolini's own lines. The two intellectuals become identified, completing each other's visions, and the figure of the one becomes superimposed over the figure of the other. The glasses remain an almost literal image of this superimposition: when the moment comes to read his poem, Welles dons a pair almost identical to that worn by Pasolini. The poem comes from the collection *Poesia in forma di rosa*, which wouldn't be published until the following year: the copy of *Mamma Roma* that Welles reads from should therefore be understood as a self-citation. At this point, Pasolini appears to express a desire to set up an explicit continuity between his various works, all of them treated in a spontaneously interdisciplinary light: the established genres (from poetry to cinema to the figurative arts) are used as self-contained languages, whose specific systems of communication are required by the author in order to reach the public on a shared basis. Thus the color *tableaux vivants* in *La ricotta* – the rest of which is in black and white – that stage the paintings of the Mannerists (Rosso Fiorentino, Pontormo), as well as the accelerated sequences that recall silent comedies: both of these reveal a vision that negates any hypothesis of realism, of an imitation of the real, while the Romanesco dialect, further disembodied by the dubbing method, is again used in an expressionist sense. Nevertheless, the surreal elements never bear anything of the baroque. To inscribe one's own experience within a tradi-



tion, so that it might describe itself from within, as it takes shape; to tie each work to the next in a flux that sheds ambiguity over the historical role of the author, who identifies with what he creates: it was precisely Jack Kerouac who thought of something along these lines, intending to reunite his main novels into one long fragment (it was to be titled *The Duluoz Legend*, but Kerouac never finished it), whose characters (all inspired by real individuals and referred to by various pseudonyms) would have grown up, gotten old and died, just like they did in the author's real life – which would thus be restored in the form of a human drama and the lyric diary of a cultural experience.

Pasolini too was always inclined to create his own poetic universe, in which recuperations and returns were the rule and the continuous updating of the same set of themes entailed a contemplation of programmatic declarations, veritable manifestos, re-tractions.

All the same, it may be in his relationship to the screen that Pasolini matured a need, increasingly insistent over the years, for self-representation, pushing him to construct an image of himself that was as coherent as possible with his poetics – with the painful intellectualism that it seemed to impose ever more rigidly – all the way to the collapse of the private, and then to death.

In *La ricotta*, Pasolini gave himself the face of Orson Welles, and thus proved himself already master, in 1963, of a narrative technique based entirely on the use of icons: ahead of the contemporary Nouvelle Vague, but also of Quentin Tarantino, or of the previously cited *Back to the Future* (NERO #29) and *Curb Your Enthusiasm* (NERO #28).

Conscious of being an icon himself, he also made use of his own persona. In later years he would come to use his voice (which would likewise become unmistakable), and he would step onto the other side of the camera; he would “throw his body into the fight.” But in *La ricotta* all that appears of Pasolini are the glasses, the instantaneously legible synthesis of his intellectual and historical identity.

Associated to the copy of *Mamma Roma*, the glasses immediately appear reminiscent of Pasolini's own, allowing his image to be discerned within that of Orson Welles, at least by an educated viewer.

It is in fact with his glasses on that the public was used to seeing him wandering around the *borgate*: and Pasolini was equally well-known to the lumpenproletariat from which he drew inspiration and which, in its turn, saw him as bourgeois, communist, homosexual. These, therefore, are some of the possible characteristics that Pasolini would have wanted, more or less declaredly, to attribute to his Christ in *The Gospel According to Matthew*. And had Ginsberg really interpreted Jesus, it's likely that the son of god

would have had something of Pasolini in him. Instead, he chose a young unknown. Better still, an antifascist, a partisan: a boy, like his brother. So the Catholic press was wrong, I think, when with tepid sarcasm it pointed out the author's identification with the Messiah as the weak point of *The Gospel*. In this film, where his own mother played the part of the Virgin Mary, Pasolini didn't dare as much: instead, I would argue, he refrained from putting himself on the cross precisely out of shame for the memory of his brother, to whom he ultimately ceded the main role. His double, which death had rendered an untouched notion of purity, must in fact have seemed unreachable: body of an ordinary wound, Pier Paolo looked for him in his lovers, glimpsed him in the faces that his cinema strove to fix with desperate coldness. Knowing that he couldn't be like his brother, perhaps he wanted to possess him, to kill him again. So it was the sacrifice of a boy that closed *The Gospel According to Matthew*, in line with a poetic already expressed by Pasolini in *Accattone* and *Mamma Roma*.

The scene in which Magnani's son (played by the adolescent Ettore Garofalo, a waiter in real life) dies tied to a hospital bed is modeled on the famous *Lamentation of Dead Christ* by Mantegna: similarly, it is Bach's *Matthäus Passion* (purposely placed alongside blues and other popular music) that marks the protagonist's way of the cross in *The Gospel*, just as it does in *Accattone*.

Before moving further, I'd like to clarify that it is not my intention here to examine Pasolinian themes, at least not in detail, nor to attempt an exhaustive biography of the intellectual, the man. I prefer instead to continue with this experiment, which I consider as my own private portrait of the icon: a description of what I know of Pier Paolo Pasolini, or, more precisely, the description of my own entirely personal synthesis. That synthesis is a single figure, which includes in itself the individual, his work, and the mythology that society has constructed around his monumental legacy. Yet another simplification, therefore, but one that nonetheless transcends the historical person and appears like pure cultural matter: elastic, malleable, and therefore susceptible to transformations and interpretations – whose necessity, it seems to me, is always of a sentimental nature.

In short, I would like to recount an idea of Pier Paolo Pasolini that has matured within my intimate relation to the icon; that my personality has molded to respond to my needs, occasionally at the limits of aesthetic exaggeration and always according to a process of combination with other cultural materials that, in their altogether subjective juxtaposition, give shape to the concatenation of influences that my identity has formed itself around.

The present version of the life and work of Pasolini

should therefore be understood as the product of a personal mythology: in short, one of the many syntheses that give body to my private symbolic system, to which I turn daily in order to decipher reality. The aim of my experiment, or of my portrait, is to overturn the meaning of this synthesis: to make use of the store of information that I have accumulated on Pasolini in order to hypothesize a different character, and in particular a different outcome to his biography. Retracing his intellectual career in an entirely arbitrary way, I want to hazard a parallel present where Pier Paolo Pasolini hasn't died.

Had he escaped his tragic end (and we will see, later on, the circumstances under which he was killed in 1975), Pasolini would have once again had to measure himself against his own apocalyptic prognoses. He would have had to overcome them, directly facing the “anthropological mutation” that, from the sixties onwards, he warned his contemporaries about: and in all probability he would have assumed it within himself, he would have given it body, as he had always done with all of his myriad contradictions.

After assailing personalities, the mutation that Pasolini was afraid of would assail bodies too: those loved by the people, including his own.

Slowly, industrial capitalism would mold society according to modes and values blindly identical for everyone, in the name of an equal and voluntary submission to a consumerist economy: an impersonal, amoral and therefore naturally fickle system, whose emanations would become increasingly ambiguous. Pasolini was immediately conscious of this and he surmised in television the principle vehicle of an acculturation that, in Italy at least, would go on to destroy an entire patrimony, sweeping away centenary traditions and decreeing the extinction of the regional dialects in favor of a technical language modeled on the dynamic communication of a new species of petit-bourgeois, invariably faithful to the dogma of a purposeless hedonism.

Over time this vision grew darker, yet still the opposition between “the limitation of history and the immensity of the peasant world” – this was the title of an open letter to Italo Calvino published in *Scritti corsari*, part of a polemic that Pasolini's death left unresolved – in other words, the dichotomy between the categories of modern and archaic, openly inspired the research documented in *Sopralluoghi in Palestina*, the film that traces the preparation of *The Gospel According to Matthew*. Intent on rediscovering the backdrop of a primitive religiousness, Pasolini traveled to Jordan, Galilee and Syria. He saw the skyscrapers in Nazareth and became convinced that the state of Israel, a territory disfigured by technological development and war, no longer bore any trace of antiquity, if not in the faces of the poor, identical to

those of the lumpenproletariat anywhere else in the world. So he abandoned his search for an intact landscape, and reconstructed his Holy Land in southern Italy.

The timeless scenery of the Sassi di Matera (the city's historical center, dug into the rock itself beginning in Paleolithic times and abandoned in the fifties) completed Pasolini's idea of a prehistoric Christianity: a naked religiosity, severely creational, stylized in the physicality of the actors – peasants and fisherman from the area – whose role was lifted verbatim from the Gospel.

I'm again reminded of Buñuel, who in 1933 made *Las Hurdes*, or *Tierra sin pan*, an experiment halfway between documentary and surrealism in which the anthropological fact (the ancient misery of a land effectively stuck in the Middle Ages) is expressed with such visual violence that it becomes alienating, brutally metaphorical – as in certain films by Werner Herzog (one above all: the radical *Even Dwarves Started Small*, 1970), or in those by his Hollywood progeny Harmony Korine (cited, together with Larry Clark, in NERO #29).

In *The Gospel According to Matthew* the realistic material is likewise rendered with crude truthfulness: nonetheless, abstracted from its historical dimension it surpasses its nature as simple filmic document and assumes an archetypal value, like those scenes in *La ricotta* that depict the abjection of the protagonist gone mad with hunger.

The expressive aridity of *The Gospel* therefore passes through Pasolini's reflections in *Sopralluoghi in Palestina*, a film that occasionally strikes me as prefiguring a kind of sensitivity that will later be interpreted precisely by Herzog. As in the latter's documentaries, the investigation here molds itself around the images; that is, the analysis is applied exclusively to what the eye sees, and the cinema guides the author's introspection along the lines of a merciless empiricism – one that foresees the registration of a potential failure, whether intellectual or human.

Pasolini is often on screen in *Sopralluoghi in Palestina*. He appears dressed in white, almost always without glasses: but he didn't shoot the film, nor did he edit it; he limited himself to improvising the commentary while he watched the film being screened (and it's significant that in order to compose the soundtrack to *Shadows* in 1959, Charles Mingus did more or less the same thing).

Bach returns (albeit as mere background), but above all it is the poet's voice (from this point on as characteristic as, again, Herzog's own would be) that emerges as extreme signifying element and sustains the entire cinematic operation. The presence of Pasolini – a weak figure in an unrecognizable historical landscape – is lost in the whiteness of the long shots,

as though the cameraman had just barely managed to catch him: the voice (added later and again dis-embodied, like an instrument) transforms the poet’s uncertain silhouette into the metaphor of his own im-placable vision, and affirms the necessary incomple-tion of a film that is, in the first instance, intellectual document.

A cruelty seems to subtend this behavior, of a kind similar to that which *La ricotta* openly expresses, in that scene where the workers prepare to film the crucifixion. The register is grotesque, yet the scene shows exactly how the extras impersonating the slaves are effectively treated like real slaves: in other words, with the excuse of the staging, the fiction replicates in reality the very violence that it aims to represent.

Which is exactly what happened when Herzog flew to Peru to shoot *Fitzcarraldo*: the scene where the protagonist has his men transport a three-hundred-ton boat to the top of a hill was made without special effects, and it was Herzog himself who talked the troops into risking their lives (this is documented by Les Blank in *Burden of Dreams*, 1982).

A further shift in the film’s register (the ethnographic parenthesis in the Jewish kibbutz) confirms that in 1963 Pasolini already treated audiovisual media as a superior linguistic synthesis, conscious that the meaning of an image is completed only when it en-counters the spectator.

That same year, Andy Warhol undertook his first cinematic experiments (*Sleep* and the *Haircut* series, amongst others, date to 1963), Frederick Wiseman produced Shirley Clarke’s *The Cool World*, and Italian theaters saw the release of Visconti’s *The Leopard* and Fellini’s *8½*.

Likewise dating to 1963 is Pasolini’s contribution to *La rabbia* (a film in two parts: the producer gave the second half to the Catholic Giovannino Guareschi), which was entirely composed of archival footage: this too was denounced and almost immediately pulled from the cinemas by court order.

What became censored, therefore, was a work of editing, of which Pasolini hadn’t filmed so much as a single frame: and it may have been immediately clear that *La rabbia*’s subversive charge of was, in the first place, expressed in its form.

Pasolini treated the original documents (newsreels and films taken from various archives) in a Dadais-tic spirit: they were offered to the composition in all their semiotic nudity, free to be reinterpreted simply by virtue of a brand new combination.

The nearly abstract atomic explosions which open the film and return in the finale; the hypnotic sound of the *likembé* accompanying the last images of Patrice Lumumba, who is humiliated before being executed; the infinite victims of the war, which the editing ab-

stracts from news reporting and gives back in a fero-cious grain, anticipating an aesthetic that will be dear to punk and hardcore.

But it’s above all the intense portrait of Marilyn that, placed against a similar backdrop, appears to prefig-ure much later cultural experiences.

The movie star appears like a symbolic victim of the society of the spectacle: Pasolini annexes her to his lyric vision of the lower-class world and transforms her into a synthesis that assumes a foundational value, a mythological depth. It seems to be the same poetic that had been applied to the characters of *The Gospel*; at any rate, it mirrors that expressed just a year earlier by Warhol in his first Marilyn diptych. Albeit from differing viewpoints, both works in fact declare the suppleness of icons understood as pure cultural matter. But if Warhol seems to opt for the negation of any context, Pasolini gives a sadly pre-cise historical perspective to his portrait of Marilyn, transforming it into the body of yet another sacrifice.

A possible continuation of this kind of stance might be found almost thirty years later, in 1990, when Sonic Youth (included in NERO #29) entered into their first contract with a major record label.

Signed to the newborn DGM (subsidiary of Geffen Records, which would contribute not a little to trans-forming so-called alternative rock into a commer-cial genre), Sonic Youth adopted the communication proper to the industry and interpreted it in their own way: they had the album art designed by Raymond Pettibon (and it was the *Goo* illustration that made him really famous) and challenged MTV with two ab-solutely revolutionary music videos.

The video for the first single, “Kool Thing,” stemmed from an interview with LL Kool J that Kim Gordon, the band’s singer and bassist, had done for *Spin* maga-zine. Disturbed by the rapper’s shameless sexism, Kim Gordon took her revenge, deconstructing the entire African-American imaginary and offering her own version of it.

The director Tamra Davis (who had worked for Easy-E’s Ruthless Records the year before) staged a pol-ished caricature of the Black Panthers (the shot of the militant lasciviously caressing his lips is magnifi-cent), of go-go dancers, of boombox and tennis shoe fetishes. In “Kool Thing” even New York looks less like itself than like the futuristic metropolis of “21st Cen-tury Boy” (Sigue Sigue Sputnik’s unforgettable suc-cess, produced by Giorgio Moroder in 1986): a pre-digital Babylon where the audiovisual represents a new state of nature in which even the sickest desires are satisfied.

It was Chuck D, Public Enemy’s ideologue, who loaned his voice to Sonic Youth’s piece, and paraphrased himself, provocatively asking: *Fear of a female plan-et?*

While Kathleen Hannah was founding Bikini Kill and opening the way for the riot grrrls, in Olympia, Wash-ington, even Sonic Youth assumed a practically femi-nist position: their criticism of society, conducted from the women’s point of view, condemned the commodification of bodies that was supported, in the first instance, by the entertainment industry.

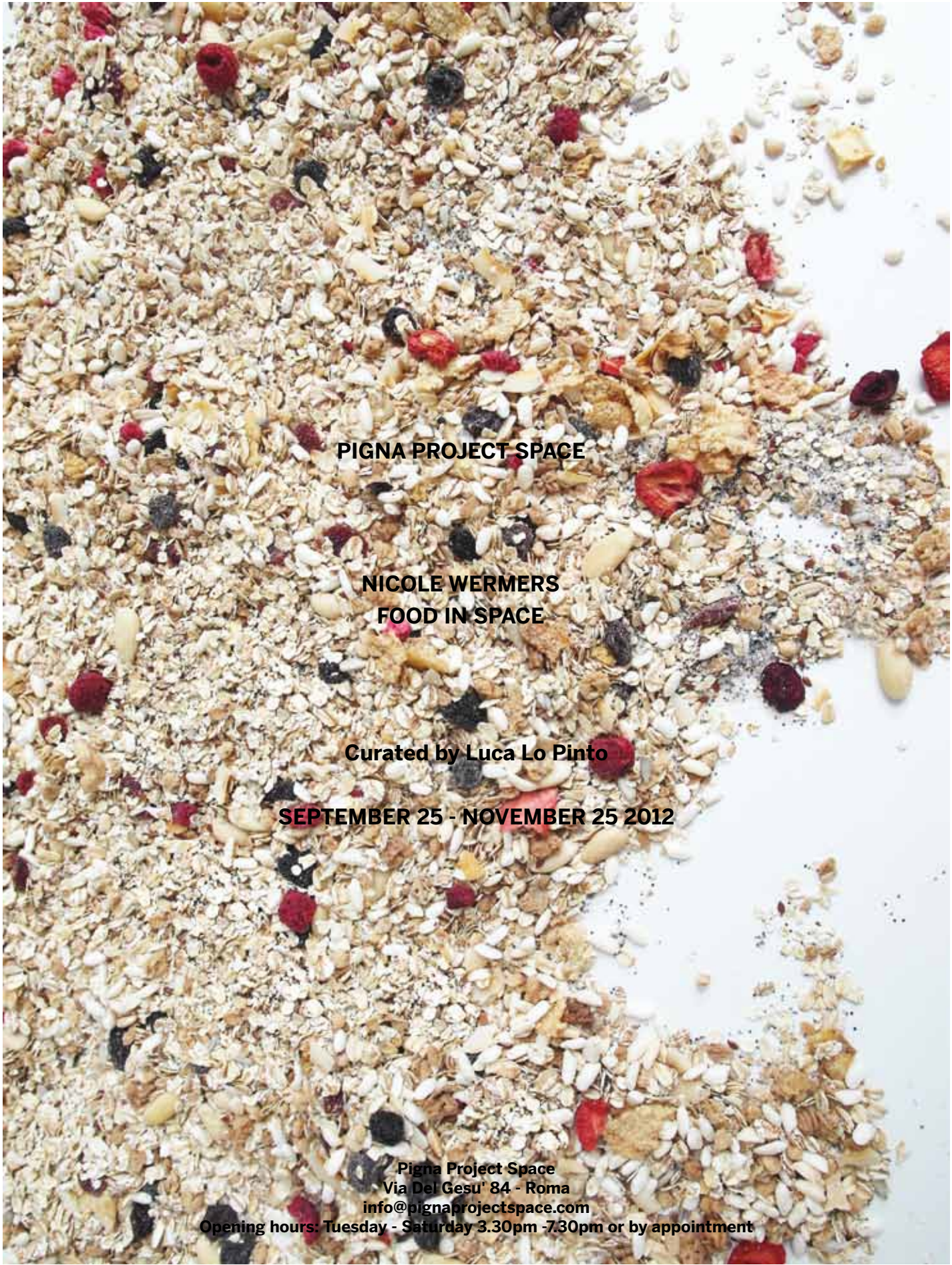
The linguistic operation performed by Tamra Davis and Kim Gordon recalls the very reflections that Pa-solini dedicated to – for example – the commercial derivations of jazz: the big band (the musicians are white) that performs, again in *La rabbia*, against the backdrop of what seems to be that last grotesque image of Las Vegas that closes Martin Scorsese’s *Casino*, 1995; the choice to break up the sequence by inserting in it the photograph of an unknown soldier holding a human skull produces a visual combination worthy of the Dead Kennedys (they too encountered in NERO #29).

But it is a different female icon that Sonic Youth erected to symbol of their problematic encounter with the market: Karen Carpenter, drummer and vo-calist of The Carpenters, killed by anorexia in 1982.

“Tunic (Song for Karen)” traces her sad trajectory in the first person – namely, from the point of view of the dead pop star – and the video, conceived togeth-er with artist Tony Oursler, rewrites the idea of rock opera from a perspective inverse to that suggested by Pete Townshend’s *Tommy* in 1969.

The next chapter of TOUCHABLES will therefore con-front “Tunic” in detail, in an attempt to establish other possible poetic equivalences, whether hypothetical or declared, between Pier Paolo Pasolini and his read-ers: through the perception that these readers have had of the poet, we will try to imagine how, if in fact he had stayed alive, his unique sensibility might have interpreted contemporary society, in the search for new instruments of knowledge and new liberations. It seems right then to conclude this third part by dedicating the final lines of “Tunic” to all the gentle victims of what James Brown rightly called a man’s world: *“Keep the love lights glowing, Little girl’s got the blues.”*

(to be continued)



PIGNA PROJECT SPACE

**NICOLE WERMERS
FOOD IN SPACE**

Curated by Luca Lo Pinto

SEPTEMBER 25 - NOVEMBER 25 2012

**Pigna Project Space
Via Del Gesu' 84 - Roma
info@pignaprojectspace.com
Opening hours: Tuesday - Saturday 3.30pm -7.30pm or by appointment**

NERO N.30 / VERSIONE ITALIANA

EDITORIALE

DOPO OTTO ANNI DALLA SUA PRIMA USCITA, NERO PRESENTA UNA NUOVA STRUTTURA EDITORIALE. CONCEPITA COME UN COMPENDIO COMPOSTO DA SEZIONI AUTONOME, NERO È UNA PUBBLICAZIONE CHE RACCOGLIE ALTRE PUBBLICAZIONI SERIALI; UN RACCONTO COMPOSTO DA DIVERSI CAPITOLI SENZA NESSO NARRATIVO, APPARTENENTI PERÒ AD UNO STESSO IMMAGINARIO. UN MODELLO EDITORIALE IN CUI AD OGNI SEZIONE CORRISPONDE UN PROGETTO PENSATO PER ATTIVARE PROCESSI INTERPRETATIVI O RIPENSARE LE MODALITÀ DI FRUIZIONE E PRESENTAZIONE DEI CONTENUTI. NUOVE SEZIONI SI AGGIUNGERANNO E ALTRE SCOMPARIRANNO: PROGETTI COMMISSIONATI, PERCORSI AUTORIALI ED ESPERIMENTI PERSONALI. UN MODO DI PENSARE LA RIVISTA NON COME MEDIUM MA COME OGGETTO.

**SEZIONE 1
ROOM AVAILABLE**

IL NUMERO DI PAGINE DISPONIBILI È L'UNICA INDICAZIONE DATA AD UN CURATORE CHE PRESENTA, IN PIENA AUTONOMIA, UN PROGETTO PENSATO ED IMPAGINATO IN COLLABORAZIONE CON UN ARTISTA

TWO WOMEN IN CONVERSATION
di Andrew Berardini e Brian Kennon

Queste foto provengono da un'opera audio alla quale io e Andrew Bernardini abbiamo collaborato per una recente mostra alla Fourteen30 di Portland, in Oregon. Per quel lavoro, io ed Andrew avevamo scritto una conversazione, in parte immaginata come conversazione tra due donne, in parte come conversazione tra di noi. L'audio è una registrazione dell'artista Bobbi Woods che legge la conversazione. Adattandolo per una rivista, io ed Andrew abbiamo scritto una nuova conversazione da fotografare. Giocando sull'interrelazione tra il discorso e il rapporto, abbiamo deciso di accompagnare la conversazione con alcuni libri su Carlo Mollino, focalizzandoci sulle fotografie di due donne.

(immagini pp. 26-31)

Andrew Berardini (1982) è uno scrittore che vive a Los Angeles e scrive saggi e storie che riguardano principalmente persone con un debole legame con la realtà.

Brian Kennon (1972) è un artista ed editore che vive e lavora a Los Angeles. Con il suo progetto editoriale, 2nd Cannons, ha pubblicato, tra gli altri, libri di Bob Nikas, Darren Bader e Bruce Hainley.

**SEZIONE 2
ADAPTATION**

TRA LA CARTA ED INTERNET, INVERTENDO IL RUOLO DEI DUE MEDIA: UNA MOSTRA ONLINE COMMISSIONATA DA NERO VIENE PRESENTATA SULLA RIVISTA ATTRAVERSO IL RELATIVO COMUNICATO STAMPA

LIKING ANIMALS

Una mostra a cura di Ruba Katrib.
Opening 15 Gennaio 2013
su <http://www.neromagazine.it/LA>
15 Gennaio – 15 Marzo 2013

Con:
Cory Arcangel
Darren Bader
Pierre Huyghe
Mike Kelley
Lin May
Marlene McCarty
Henrik Olesen
Marlo Pascual
Josephine Pryde

Non solo gli uomini, ma anche le donne e gli animalisti mostrano un'indifferenza condizionata a livello culturale, e un certo pregiudizio, nei confronti di creature le cui vite sembrano troppo servilmente, noiosamente e stupidamente femminili, troppo "da mucche". Inoltre, consideriamo il ragionamento logico come l'unico tipo di "mente" valida. La prova che gli scimpanzé possiedono tale tipo di mente è uno dei principali motivi per cui tanti ormai sostengono che dovrebbero godere di "diritti umani". Diritti umani per gli scimpanzé? Sì. Diritti umani per i polli? Inutili. (Karen Davis, Thinking Like a Chicken: Farm Animals and the Feminine Connection, 1995)

Siamo attratti da animali non umani e talvolta persino loro sono attratti da noi. Nonostante filosofi e scienziati abbiano tentato a lungo di aumentare la distanza che ci divide, restiamo comunque animali! È sempre più evidente che questo nostro attaccamento è cresciuto, e ha permesso al nostro amore per cani, gatti e delfini di dilagare senza freni su internet. Poco tempo fa, alcuni musei hanno addirittura organizzato mostre di video di gatti, e alcune gallerie ne hanno ospitato altre a tema canino. Forse tutto ciò è sintomo di un cambiamento nel nostro modo di comportarci nei confronti degli animali? Leziosità e violenza circolano su scala molto più vasta, anche se la prima tende ad avere la meglio sulla seconda. Siti come Facebook e YouTube hanno innalzato la visibilità degli animali a nuove vette, e il fenomeno si è insinuato nell'arte contemporanea. Se è lecito dire che in molti apprezzano foto e video – sempre più accessibili e fantasiosi – di adorabili animalotti, che cosa significa questo nostro amore per gli animali? E che cosa significa il nostro amore per *certi* animali piuttosto che per altri? Stiamo raccogliendo informazioni su di loro per aiutarli, per raggiungere l'armonia tra le specie, oppure il fatto che passiamo ore guardando gattini che suonano il piano o castori che si tengono per mano nasconde qualcosa di più insidioso? Mandiamo l'immagine di una tenera mucca a un amico via e-mail, ma poi siamo capaci di ignorare il video in cui un'altra viene sanguinosamente macellata, in modi che violano qualsiasi norma e mettono in discussione la nostra stessa umanità. O, più banalmente, possiamo guardare foto di splendidi micetti, ma ignorare le migliaia di gatti randagi che vengono trascurati e sottoposti a eutanasia ogni anno. Che cos'è esattamente questo spazio tra consapevolezza e ignoranza, e com'è stato influenzato dall'aumento delle immagini disponibili? Questo materiale è puro svago, o produce una qualche sorta di conoscenza? Cosa si cela nel profondo del nostro amore per alcuni animali e del disprezzo che nutriamo per altri? Ciò che è "carino" unisce o divide? *Liking Animals* approfondisce queste problematiche,

prendendo in esame il modo in cui l'arte e/o la rete chiedono ad animali non umani di giocare un ruolo. *Ruba Katrib (1982) è curatrice allo Sculpturecenter di Long Island City, New York. In precedenza è stata associate curator al Moca, North Miami. Ha scritto testi in diverse pubblicazioni, cataloghi e periodici internazionali.*

**SEZIONE 3
HERE BEFORE**

UN DIALOGO AD UNA VOCE SOLA TRA ARTISTI DI DIVERSE GENERAZIONI, NEL QUALE IL PIÙ GIOVANE TESTIMONIA L'INFLUENZA DEL PIÙ VECCHIO

OFFERTA D'IMPIEGO

Italo Zuffi sul lavoro di Eva Marisaldi

Cammini per ore e il tuo incedere ha del prodigioso. Dopo una lunga e meticolosa preparazione sei nel pieno delle forze, al culmine della tua condizione fisica. Hai raggiunto la forma armoniosa che desideravi, e ti inerpicchi sicuro e scorri per i sentieri come fluido che sia stato versato e scivoli su di un piano inclinato. All'improvviso sei costretto a fermarti, qualcosa ti trattiene: un ramo spinato ha afferrato il tessuto della manica e non lo lascia andare, lo tira a sé. Cerchi di stratonare ma non riesci a divincolarti. Sperimenti allora un timido, benché caparbio, stato di prigionia. Forme di soccorso a questo piccolo incidente non sono necessarie, non vale nemmeno la pena guardarsi attorno in cerca d'aiuto ma guardarsi dentro, piuttosto. In solitudine, ansimando lievemente, con il sudore che continua a stillare e a ricoprirti, fai uso dello strumento introspettivo. Terminata la sua azione, verrà il momento di decidere che cosa conservare di te, che cosa azzerare di te. Per qualche settimana ho atteso di essere condotto a una linea di partenza da cui avviare questo testo. Mi sono imbattuto in una domanda, trovando lì l'impulso necessario: "Lei per un bicchiere di latte paga quel che pago io?" *Molte domande non hanno una risposta*, era il titolo di una delle prime mostre di Eva Marisaldi¹. Ma è soprattutto di una sua opera che desidero parlare, e cioè *Uomini al lavoro*, una presenza tridimensionale del 1997². Ricordo di aver impiegato un tempo lungo per assorbire quel lavoro, e più di tutto di averlo introiettato non-centralmente. Ciò di cui si fa esperienza non sempre ci raggiunge seguendo una traiettoria rettilinea. A volte procede fra i meccanismi della percezione come uno sconosciuto che mostra il volto, pur sottraendosi a ogni altra forma di interazione. Il suo fine: insediarsi e rimanere ingombro irrisolto che, periodicamente, interrogherà sulle proprie intenzioni. Solo tre anni mi separano alla nascita da Eva. 69 a 66. Tuttavia, il riconoscimento ricevuto dal suo percorso precoce era tale che regolarmente trovavo i suoi lavori nelle mostre che andavo a visitare durante i miei anni di prima formazione. Spesso, senza saperli decifrare. Non che questa lettura risulti più agevole oggi. Ma nel tempo è divenuto chiaro che proprio l'indecifrabilità è una delle condizioni necessarie all'opera – il suo ossigeno. Fin dal primo incontro *Uomini al lavoro* si presentò dunque come un oggetto piuttosto impenetrabile di cui ancora adesso non possiedo i codici. Avendo deciso di sottopormi a un regime di trasparenza, desidero ammettere: ho cercato nelle pubblicazioni che possiedo sul lavoro di Eva Marisaldi qualche passaggio che potesse aiutarmi a cogliere meglio genesi e contenuti di quell'opera.

Ma ho presto interrotto questa ricerca prima di giungere a qualsiasi interferenza (una frase, un indizio) che avrebbe potuto condizionare le impressioni che conservo, o che nel corso degli anni ho elaborato. Il mio racconto e la mia analisi sono quindi sviluppati a partire da materiali provenienti da depositi della memoria. Un'opera entrata da un accesso prospettico laterale, con il suo fine misterioso, con la sua forma che non dice. Stanno imperscrutabilmente fusi fra loro: Titolo; Scopo; Forma. Descrizione del visibile: coppie di lastre di metallo verniciato bianco, ma molto impolverate, appoggiate tra parete e pavimento. Le lastre presentano un'area circolare più chiara ripartita su due metà. In corrispondenza del centro del cerchio un foro (forse un passaggio per un dito) suggerisce l'ipotesi di sportelli apribili, per rendere accessibile lo spazietto e l'ombra che stanno dietro. Appaiono come ante, porzioni di mobilia sopravvissuta all'irrimediabile spoliazione di un interno (un furto, un trasloco, un abbandono). Rimaste poi a lungo neglette finché qualcuno, in un momento indefinito della loro storia, si è accostato munito di panno, e ne ha rimosso lo strato di polvere limitandosi a disegnare un disco, più o meno a cavallo di ogni-due lastre. Un uomo delle pulizie forse. Eccola, la prova tangibile del passaggio di uomini al lavoro.

“Lei per un bicchiere di latte paga quel che pago io?” è una delle domande contenute verso il finale di *Gelo* di Thomas Bernhard, domanda che assieme a molte altre forma un lungo assolo risolto in velocità e come ricorrendo a un'unica presa d'aria, che l'anziano pittore rivolge al suo giovane interlocutore, lo studente di medicina ascoltatore/cronista dei suoi ricorrenti monologhi. “Lei per un bicchiere di latte paga quel che pago io?” è un interrogativo teso a verificare la presenza di squilibri all'interno di un gruppo i cui componenti sarebbero tenuti a rifiutare privilegi e vantaggi personali. Se un favoritismo verso una parte a scapito delle altre avesse avuto luogo si dovrebbe subito operare per ripristinare un equilibrio, quell'accordo in base al quale tutte le parti collaborano con pari diritti/doveri, condividono cioè una stessa posizione, al fine di raggiungere un obiettivo comune. Stabilire e attenersi a regole che sottintendano e garantiscano convivenza e cooperazione. La lealtà come strumento operativo e come condizione per mantenere il campo nitido. Raggiro e mistificazione come causa di sospetti, ritardi e inefficienza lungo la catena di assemblaggio.

Chi sono gli uomini al lavoro, e qual è il fine della loro agitazione motoria? Nella produzione di Marisaldi è presente una sorta di fascinazione per l'immagine dell'uomo che *si impiega*. Il tema del lavoro appare in varie sue opere sia in forma traslata (i luoghi, o certi oggetti, del lavoro) che in forma diretta (persone nell'atto di riassettere, di eseguire, di procedere). Persino gli attori (in opere in cui compaiono fotogrammi estrapolati da film, realizzati a bassorilievo, oppure a ricamo), sembrano essere stati scelti proprio in quanto *lavoranti*, persone alle dipendenze che percepiscono cioè un salario, che svolgono una mansione facente capo a una regia da cui sono diretti, e a una complessa macchina produttiva al cui interno la differenziazione gerarchica tra le varie maestranze rimane minima. (Gli attori ne sono, semplicemente, assieme al regista, la parte più in vista). Nelle sue opere, le istruzioni impartite sono essenziali per raggiungere una condizione mentale e fisica utile a un migliore rendimento, a meglio svolgere le mansioni assegnate: opere in forma di allenamenti, di esercitazioni, di proposte

di sollecitazione per il corpo. Vorrei citare anche uno dei suoi ultimi lavori – la rappresentazione ingigantita degli interni, dei condotti e dei vuoti, di un formicaio³. L'aspetto è quello di una enorme radice gialla, in tessuto, in realtà scultura morbida ricavata appunto da un'ipotesi di riempimento (e poi, sovra-dimensionamento) delle vie di comunicazione e passaggio e degli ambienti (questi ultimi in forma di piccole sacche) per gli insetti occupati dalle loro funzioni tutte facenti capo alla regina, ai bisogni di lei. Non è quindi casuale la scelta di un soggetto come il formicaio, se a quello ci si riferisce solitamente come modello di una organizzazione estremamente efficiente e esemplare di una forza lavoro, con incarichi e obiettivi chiari per tutti coloro che li sono impiegate. Senza dimenticarne il piano simbolico, di cui pure si dovrebbe dire.

Allo spettatore che si rechi a una mostra di Marisaldi è sempre richiesta una partecipazione tale da poter *mettere a frutto* il tempo della visita. Chi si addentra nello spazio della galleria timbra un cartellino, si sottopone alla disciplina impartita dalle opere esposte. Lo spazio espositivo diventa, anche se solo temporaneamente, un ambiente lavorativo, un'agenzia interinale, un luogo preposto alla motilità dei corpi. Gli uffici della galleria sono trasfigurati, al contrario, in ambienti per lo stacco, il riposo, la ricreazione. Eva è un datore di lavoro intransigente. Eva, contro la dis-occupazione, propone l'occupazione permanente, a tutti i livelli. Pare inoltre voler suggerire una possibile equivalenza tra il mestiere dell'artista e quello del lavoratore. Così come l'artista, attraverso il proprio lavoro, non può che rappresentare la verità, è condannato cioè a esprimere una verità, il lavoratore alle dipendenze assume anch'egli l'impiego assecondando il semplice impulso alla produzione – allo stesso modo di come fanno le formiche operaie, perseverando cioè nell'esecuzione e nella fabbricazione senza manifestare alcun sentimento di alienazione o disappunto.

Formalmente, *Uomini al lavoro* è quasi un monocromo, ne ha la medesima nettezza, lo stesso fragore biancastro, anche se in realtà si smarca dalla compattezza del corpus storico dei monocromi, per varie ragioni. È anche la custodia di un gesto rotatorio. È anche un bersaglio. È anche una lavagna utilizzata al negativo.

Un tentativo di risposta alla domanda posta in *Gelo*: si prendano due bicchieri di latte, li si paghi la stessa cifra, ma con moneta prelevata da tasche appartenenti a due diversi individui.

Gli uomini al lavoro sulle lastre impolverate non hanno agito di loro iniziativa mentre lasciavano scorrere il panno umido per ricavare, con discreta perizia, i dischi. Sono stati diretti (in senso cinematografico); altrimenti, di certo, sarebbero passati oltre.

^[1] Molte domande non hanno una risposta, mostra personale alla Galleria Neon di Bologna, 1997

^[2] Uomini al lavoro, 1997. Lamiera verniciata e polvere

^[3] Post it, 2010. Legno, tessuto di sacchi per macerie, imbottitura.

Italo Zuffi (1969) utilizza scultura, performance, video e scrittura per creare “non un disegno totale, bensì una serie indefinita di stanze.” Il suo pensiero è da tempo attratto dai concetti di competizione, tremolio e fede rustica.

PANORAMICHE SU PERSONE/MOVIMENTI/PERIODI, RACCONTATI ATTRAVERSO LE PA-ROLE DEI PROTAGONISTI STESSI

TERRE INTERVIEWS TERRE di Terre Thaemlitz

Vivi a New York?

No, vivo a Kawasaki, in Giappone. Non vivo a New York dal 1997. Mi sono trasferito lì nel 1986 e ci sono rimasto per undici anni.

Sei americano o giapponese?

Sono nato negli Stati Uniti, ho un passaporto americano e una residenza permanente in Giappone. In alcune occasioni, come gli annunci dei concerti, insisto sempre molto per essere identificato col Giappone. Tipo: “Terre Thaemlitz (J)”, “Il produttore con base in Giappone Terre Thaemlitz”, o: “Il produttore giapponese Terre Thaemlitz”. Ecco i tre motivi che mi spingono a farlo: 1) risiedo stabilmente in Giappone da ormai 10 anni e non intendo tornare negli Stati Uniti; 2) per contrastare la riluttanza dei giapponesi a identificare gli immigrati che vivono nel loro Paese come “giapponesi”; 3) per contrastare la riluttanza dell'Europa e del resto del mondo a identificare gli immigrati che vivono in Giappone come “giapponesi” (il che, stranamente, è una riluttanza forte quasi quanto quella dei giapponesi – ho litigato coi promoter al riguardo).

Sei un transessuale?

No, sono un transgender.

Qual è la differenza?

Pensa al transgenderismo come a una categoria che comprende tutti i tipi di comportamento e di condizioni fisiche che non rientrano in modo chiaro nel dualismo maschio/femmina. La transessualità è una forma di transgenderismo, e si riferisce alle persone che si sono sottoposte a cure mediche per modificare il proprio corpo e cambiare il proprio sesso (come terapie ormonali, interventi chirurgici, eccetera). Gli altri tipi di transgender spaziano da persone intersessuali ai crossdresser.

E tu che tipo di “transgender” sei?

Potreste chiamarmi non-essenzialista, non-op MTFMTF...

Cosa significa?

“Non-essenzialista” (a volte dico anche “anti-essenzialista”) significa che rifiuto l'idea secondo cui la mia identità di genere è una deviazione da qualcosa di naturale, da un’essenza interiore”. (“Essenzialista” indica le persone che credono che il proprio genere sia innato o biologico, una sorta di “sono nato così”). Soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione sociale e le questioni politiche, il problema di qualsiasi dibattito essenzialista – chiedo dei diritti perché “sono nato così, non posso farci niente” – è che cancella qualsiasi possibilità di auto-determinazione e capacità di scelta riguardo la questione in merito. Per me è motivo di eterna frustrazione il fatto che la legislazione della maggior parte dei diritti legati al corpo (genere, razza, sessualità, eccetera) sia giustificata con argomenti assolutamente antidemocratici di predisposizione biologica. Per me è inscindibile dal linguaggio del feudalesimo, attraverso il quale l'aristocrazia al potere sosteneva che i propri privilegi fossero diritti di nascita e di sangue... in altre parole, derivavano dal loro DNA. Questo modo di legiferare sui diritti che

riguardano il corpo è agli antipodi di un processo realmente democratico in cui un popolo sceglie di considerare reato forme di violenza e discriminazione basandosi sulla propria capacità culturale di accettare la diversità (una capacità che, ovviamente, non possediamo). In sostanza, l'essenzialismo è il modo più semplice e conveniente di legiferare. Ma è anche pericolosamente conservatore, e spesso, una volta che una legislazione primitiva è stata approvata, rende impossibile riaprire dibattiti sui diritti civili di un particolare gruppo o classe. Credo di averne parlato meglio in qualche intervista...

Penso si trattasse di quella a Little White Earbuds. Hai detto:

“La politica contemporanea manca di rivoluzione, distruzione, non mette al vaglio tutte le tradizioni... non ha fantasia. Si preoccupa solo di naturalizzare i nostri rapporti sociali, ritenendoli il risultato dell'evoluzione, del DNA e di altra pseudo-scienza che in ultima analisi è poco scientifica e molto “creazionismo scientifico”. Non mira a fondare una legislazione basata sulla nostra capacità di scelta. Non fa altro che creare leggi per le “persone senza scelta” (chi SCEGLIEREBBE di essere gay? Qualcuno SCEGLIEREBBE mai di essere transgender? Riuscite a immaginare qualcuno che SCEGLIEREBBE di essere nero? State insinuando che qualcuno SCEGLIEREBBE di essere una donna?). Quando, e in rapporto a quali “corpi”, queste domande alla radice della legislazione umanista cominciano a suonare ridicole e offensive alle orecchie di coloro che in teoria dovrebbero proteggere? Siamo incoraggiati a essere “orgogliosi” di ciò che siamo, ma i termini di questo orgoglio sono spregiativi e condiscendenti. Il senso di legittimazione non si accompagna a un “vero orgoglio”, ma a una sorta di buffetto che i genitori danno al figlio emarginato: “Oh, non sei così male... sii orgoglioso di te stesso, mio piccolo, debole bambino”. Così non si fa che assecondare il pregiudizio, senza risolverlo, e questo atteggiamento avrà delle conseguenze.”

Sì, quella... è anche nel testo sul concetto di Guattari e Deleuze di “divenire minore” e “divenire minoritario”.

“Non-op” significa non essersi sottoposti a operazioni o procedure mediche (forse avete sentito le espressioni “post-op”, o “post-operazione”, più comuni, usate per indicare le persone che hanno subito interventi di riassegnazione sessuale). “MTF” significa “Male to Female” (“Da maschio a femmina”), e indica quelle persone che si discostano da un'identità di genere originariamente maschile (al contrario, “FTM” significa “Female to Male”, “Da femmina a maschio”). Di solito unisco e ripeto queste sigle (“MTFTMTF...”), perché la rappresentazione di me stesso è flessibile e mutevole.

Ti fai chiamare “lui” o “lei”?

Sì.

Divertente...

Ah, sei uno sveglio, ottimo.

Be', da qualche anno a questa parte, quando scrivo di me alterno i generi (ad esempio, per il mio profilo online: “Questo artista ha pubblicato oltre 15 album solisti, oltre che numerosi singoli in 12” e opere video. Gli articoli di musica e scultura di questa scrittrice sono stati pubblicati a livello internazionale...”). Preferisco fare così anziché utilizzare forme vaghe, perché nel patriarcato il genere non è mai neutrale. Lo preferisco anche rispetto alla creazione di pronomi ibridi perché – diversamente da termini “negativi” di cui ci siamo riappropriati come “queer” e “fag” – non sento

nessun legame con questi neologismi; mi danno l'impressione di dovermi assumere personalmente questo imbarazzo, mentre la maggior parte dei lettori ha il lusso di scegliere se rimanere imperturbata o sdegnosa. Inoltre, anche se la definizione di questa terza identità dovrebbe essere aperta, questi neologismi rimandano a un modello univoco di identità. Alternando semplicemente “lui” e “lei”, rimango focalizzato sulle questioni irrisolte circa l'identità di genere all'interno del patriarcato, rifiutando l'idea che il pronome del “terzo genere” offra una via di fuga (anche se non nego che per alcuni possa costituire una scoriatoioa). E poi, l'alternanza “lui/lei/lui/lei” confonde e disturba il lettore: così facendo, lo invito a condividere l'imbarazzo e il fastidio che provo quando si parla di identificazione di genere.

Stando ai commenti che ho letto online, molti sembrano pensare che ora io mi identifichi completamente come un “lui”. Potrebbe dipendere dall'attenzione che i media hanno da poco dedicato al mio personaggio DJ Sprinkles, che di solito indossa abiti maschili. O forse sono stato frainteso quando ho detto di aver accettato il fatto di non essere considerato una “femmina” in pubblico, e come questo complichì la mia identificazione come “transgender”, con un pene e vestito più spesso da uomo che da donna. Forse dipende anche dall'aver ripetuto che la condizione primaria della vita da transgender è la “segretezza”, in opposizione ai convenzionali modelli di visibilità transgender e transessuale che dipingono il transgenderismo come un viaggio di rivelazione all'insegna di apertura e accettazione (sia personale che pubblica). Non essermi sottoposto a una transizione medica e aver fatto coming out è una parte attiva della mia vita (anche in quanto “persona visibile e transgender”), che ha portato a essere talvolta rifiutato da membri delle comunità transgender in quanto “uomo che gioca con le idee”. Senza dimenticare che i non-trans mi vedono come un “maschio” monodimensionale perché, be', per loro è più facile così. Entrambe le definizioni sono sbagliate. Non mi identifico né come un “lui” né come una “lei”, li trovo alienanti.

Per vari motivi tra cui finanze, mancanza di vestiti della mia taglia, rispetto di alcune situazioni sociali e sicurezza personale, il mio abbigliamento quotidiano tende a essere “casual, da maschio che non lavora in ufficio” (jeans e maglietta); di solito vengo quindi considerato un maschio, anche se non mi identifico in un maschio. In pubblico, permetto agli altri di usare il pronome che credono, senza correggerli anche quando avrei preferito l'altro (come quando indosso un abito da donna per una performance e vengo presentato a una grande folla come un “lui”). Ovviamente, questo tipo di “errore” non passa inosservato nel pubblico, che rimane a chiedersi: “È corretto chiamare Terre ‘lui’ (o ‘lei’)?”. Ritengo che questa sia un'esperienza importante da condividere in gruppo – si fa uscire il genere dal regno della (mia) scelta personale, per immerterlo nell'incontrollabile sfera pubblica.

C'è una regola per stabilire come rivolgersi a qualcuno quando non si è sicuri del suo genere?

Come regola generale, quando si è in dubbio ed è inevitabile fare una scelta – come quando si usa il nome proprio –, la cosa migliore è osservare l'abbigliamento e seguire il genere verso cui è orientato, senza chiedersi se sia credibile in quel genere. In questo modo si riconosce loro lo sforzo di allontanarsi dagli standard imposti dal genere, invece che metterli di fronte ai limiti della loro “concretezza”. Se preferiscono un pronome

diverso, possono sempre correggerti, ma tu saprai di aver scelto la possibilità più “gentile” nei confronti di qualcuno consapevole di non riuscire a sembrare appartenente a un altro genere.

Quando parli di te alterni “lei” e “lui”, ma quando scrivi usi soprattutto “lei”. Perché?

Sì, quando non scrivo di me ho la tendenza a usare esclusivamente pronomi femminili (anche se in passato ho usato “s/he”). Lo faccio perché trovo che “lei” dia l'impressione di escludere il maschile, e questo può risultare bizzarro quando si trattano argomenti dominati culturalmente da uomini. È anche un modo di sottolineare che, nonostante la disuguaglianza, non sono solo gli uomini a lavorare, in qualsiasi campo. Queste dinamiche stimolanti diventano meno rilevanti quando si usa “s/he”, che implica la potenzialità di una partecipazione paritaria che, in realtà, non esiste. In questo senso, credo che usare esclusivamente “lei” risulti più insistente e aggressivo di “s/he”.

In definitiva, non scelgo quali pronomi usare per creare un “mondo migliore”, né per rappresentarmi in un modo che sento adeguato (non esiste nulla di simile), ma per far emergere i problemi del patriarcato e sottrarre potere all'innata predominanza del maschile. Non credo che il mondo sarebbe un posto migliore se tutti usassero i pronomi come faccio io. Mi piace che le persone più diverse agiscano in modo contraddittorio.

Già che ne stiamo parlando, che mi dici delle maiuscole e delle “citazioni spaventose” dei tuoi articoli? Anche se ho notato che usi meno le maiuscole rispetto a un tempo...

Sì, una volta ero molto rigido sulle maiuscole di parole come Lesbica, Gay, Transgender eccetera, ma sono diventato un po' pigro con il tasto “shift” . Uso le maiuscole per indicare una categoria o un soggetto costruiti – per indicare quella parola come l'etichetta sotto cui le cose vengono riunite, più che come uno stato d'essere essenzialista o una cosa in sé. Lo stesso vale per le virgolette usate con parole come “uomo” e “donna”: si possono leggere come “cosiddetto uomo”, o “quello che viene convenzionalmente considerato un uomo”. È un modo di mettere in discussione un termine o una categoria, e di esprimere una mancanza di fiducia. Penso di essere diventato pigro perché a un certo punto tutto diventa sospetto, e quasi ogni parola diventa un possibile candidato alla maiuscola o alle virgolette, il che complica la lettura. E a volte mettere in maiuscolo parole come Lesbica o Gay può sembrare una forma di rispetto – come per “Dio” o “Signore” –, con l'effetto di rinforzare la loro costruzione anziché decostruirle. Sbagli se lo fai, e anche se non lo fai. Adesso scelgo uno stile di maiuscole per ciascun testo e cerco di mantenerlo fino alla fine.

Mmh... a parte i “lei è” e i “lui è”, tu sei davvero un uomo, giusto?

Se senti il bisogno di chiederlo, temo di non poterti dare una risposta soddisfacente. Non mi identifico come uomo a meno che l'ambiente sociale non lo renda assolutamente necessario (come nel caso del passaporto). Tuttavia, il rifiuto di identificarmi in modo certo non significa che io “trascenda” il genere, e non direi mai nulla di individualista tipo: “Non sono maschio o femmina, sono semplicemente io”. La società non ci garantisce questa libertà. “Io” sono sempre in relazione a “te”, il che significa che la mia identificazione di genere è tanto malleabile o fluida quanto “tu” mi concedi. Questo cambia a seconda del fatto

che “tu” sia un estraneo, un amico, un amante, un membro della mia famiglia, o un'altra persona identificata come trans, intersessuale, transessuale, un funzionario del governo, eccetera. Ad esempio, le reazioni cambiano radicalmente se dico: “Sono un transgender” indossando vestiti da donna o da uomo: quando mi vesto da donna, alle persone sembra “reale”. Sembrano accettare il mio aspetto da donna come parte di una transizione fisica più lunga – possono supporre che un giorno mi sottoporro alla transizione medica. Quando sono vestito da uomo, ciò che dico viene probabilmente percepito come il gioco di parole di un dilettante privo di qualsiasi connessione materiale con la loro idea di un “vero” corpo transgender. Questo è lo spazio in cui esisto.

Quindi, se vuoi insistere nel chiamarmi uomo, questo è tutto ciò che posso essere in questo contesto. E in altri contesti ero solo una donna, perché pormi in qualsiasi altro modo avrebbe messo a rischio la mia incolumità, minacciata da coloro che mi credevano una donna. In nessun caso mi sono mai sentito “liberato”, né mi sento un “uomo” o una “donna”. E, in quanto femminista sensibile all’“esperienza della donna” nel patriarcato, non mi identificherei come donna se non in situazioni di pericolo. (Allo stesso modo, mi identifico come “uomo” per paura o desiderio di protezione, ma senza il rispetto per l’“esperienza dell'uomo”). Non dirò mai di “sapere cosa si prova a essere una donna”, ma bisogna diffidare di chi parla della propria esperienza come “donna” perpetuando il dualismo dei generi escludendo gli altri. Il privilegio di vivere un’intera vita in cui la percezione di sé corrisponde a quella altrui non è una questione di fortuna, ma il risultato della cecità di quella posizione di privilegio che cristallizza il legame tra corpo e genere in modi pericolosi. Credo che la chiave per capire ciò di cui sto parlando sia essere aperti all’idea che il genere – che la maggior parte della gente considera come un aspetto fisso nella vita di una persona, dalla nascita alla morte – sia, in realtà, dato dal contesto e non dal corpo. Il modo in cui scegliamo di rispettare o meno questo rapporto che ci viene appiccicato addosso dalla nascita contiene il potenziale della flessibilità. Flessibilità che non coincide con la “libertà”: essere elastici è molto difficile, e comporta un'enorme perdita sociale ed economica – ma è possibile.

Si, ma, insomma, a livello strettamente biologico... sei un maschio, vero?

Ci riprovo... Anche se tu volessi considerare solo il corpo, e mi portassi degli esempi di quelli che consideri un “indiscutibile vero uomo” o una “indiscutibile vera donna”, potrei sempre trovare qualcuno di più “virile” o “femminile”, rendendo così il tuo uomo o la tua donna meno puri. Cosa diventano, allora? So che per molti questo ragionamento risulta molto difficile, ma riesci a vedere che “uomo” e “donna” non sono concetti univoci? Riesci a vedere che in realtà comprendono nella loro definizione un intero spettro di sfumature tra innumerevoli corpi, ognuno diverso dall'altro? Siamo condizionati a quantificare il genere, tutte le società sembrano esserne ossessionate. La maggior parte delle persone non ha problemi a dire di alcune celebrità: “Adesso è una vera donna”, o: “È un vero uomo”, ma serve un allenamento cosciente per cogliere la perdita di genere, anche minima, di un corpo. In genere, il grado di sensibilità circa questo concetto di “perdita di genere” non è più sviluppato di quello che servirebbe ai compagni di classe per chiamare un ragazzo fragile “fighetta”. Questa mancanza di sfumature è

una lacuna comune alla maggior parte delle culture, perché si fondano su dinamiche di potere che sfruttano la divisione dei generi – seguendo quasi esclusivamente linee patriarcali. Ma, come dicevo, “femmina” e “maschio” non sono concetti univoci – sono gamme di esistenza con mille gradazioni e connotazioni. Le gradazioni e le differenze tra le definizioni mediche di “maschio”, “femmina” e “intersessuale” sono infinite, poiché coinvolgono diagnosi sia fisiologiche sia psicologiche (essendo la distinzione tra fisiologia e psicologia di per sé forzata). Per il genere, come per la razza, non esiste uno stato purificato, è impossibile. Senza conoscere quali connotazioni sociali e biologiche vengono utilizzate per giudicare il mio “genere biologico”, non posso rispondere alla tua domanda con un “sì” o con un “no”. Anche se ti dessi una risposta del genere, lo farei per te, e non per me – e in quel caso non credo che condividerei la tua visione.

Sei gay?
Be', non voglio essere evasivo, ma il fatto di essere transgender – per cui, non essendo il mio genere definito univocamente, non può esserlo neanche quello opposto al mio – impedisce di dare risposta a questa domanda, in assenza di un dualismo “femmina/maschio” richiesto dall'eterosessualità e dall'omosessualità. Di solito definisco la mia sessualità come “queer pansessuale”. Essere queer significa vedere la sessualità come qualcosa che non sia né univoco né prefissato. La metafora che ho usato fino allo sfinimento negli anni è quella di immaginare l'omosessualità bianca, e l'eterosessualità nera; essere queer significa vedere le infinite sfumature di grigio che ci sono nel mezzo. Benché la maggior parte della gente tenda a identificarsi esclusivamente come etero o gay, credo che nessuno viva in quello spazio del tutto bianco o del tutto nero. Tutti noi esistiamo nei grigi, anche se alcuni di noi sono più vicini a un estremo della gamma che all'altro. (Associo quest’inclinazione più alla programmazione sociale che alla predisposizione biologica – nei cartoni per bambini è evidente come il desiderio eterosessuale venga rappresentato e insegnato fin dall’infanzia, di solito attraverso uno strano personaggio maschile che va matto per un personaggio femminile terribilmente carino ma inconsapevole. Tutti i personaggi esistono solo in coppie maschio/femmina, compresi quelli inizialmente androgini che finiscono con un partner “femminile” identificato da un nastro tra i capelli; è così che si forma la percezione comune che solo le coppie eterosessuali possono essere “naturali”. Anche in caso di omosessualità, la scelta dell'oggetto sessuale è limitato a quello stesso mondo infantile in cui tutto è “femmina” o “maschio”). Se siamo onesti con noi stessi, sappiamo di aver vissuto esperienze che occupano posizioni diverse nella scala di grigio; anche se sono state imbarazzanti, piene di rimpianti o pura fantasia, restano comunque esperienze, e la vergogna è ben più comprensibile in rapporto ai codici morali che come segno di “aver fatto qualcosa di innaturale”. Pensa a tutte le persone identificate esclusivamente come omosessuali che a un certo punto sono state sposate e hanno avuto dei figli. È una cosa molto comune, diventata insolita con l'avvento delle identità basate sull'Orgoglio™, che hanno accresciuto la possibilità di esistere in contesti esclusivamente omosessuali che rispecchiano l'esclusività sessuale della cultura eterosessuale dominante – e quindi l'omosessuale che va a letto con qualcuno del sesso opposto viene umiliato per la sua diversità tanto quanto l'eterosessuale

che fa sesso con qualcuno del proprio sesso. In tutto il mondo, gran parte del sesso tra persone dello stesso genere non si è verificato tra due persone identificate esclusivamente come omosessuali “out, loud and proud” (“dichiарati, casinisti e orgogliosi). Questa è una favola contemporanea, e relega tutto il resto nella segretezza. Chiaramente, le comunità dell'Orgoglio™ sono nate da un bisogno di sicurezza collettiva all'interno della dominazione eterosessista, e in questo senso rimangono storiche e vitali. Non sono insensibile a questo aspetto: quella protezione mi avrebbe sicuramente fatto comodo, da ragazzo. Ma vedo che la direzione intrapresa dalle culture LGBT mainstream (in cui le B e le T sono assolutamente simboliche) mira più a integrare i propri membri nelle culture dominanti (soprattutto attraverso le identità dei consumatori e la visibilità sul mercato), che a modificare i sistemi di dominazione in sé. Come nella maggior parte dei movimenti per i “diritti civili”, si arriverà probabilmente a una maggiore condivisione del potere da parte di una classe di minoranza, anziché a più ampie spoliazioni culturali di potere.

Ancora più importante della mia identificazione come queer, è il mio rifiuto di identificarmi come gay o etero, a prescindere dal genere o dall'orientamento sessuale del mio partner – il che causa più problemi di quanto si possa pensare. Provaci. Dico davvero... la reazione della gente ti sorprenderà. Due persone possono fare il sesso più incredibile e affiatato del mondo, ma a quanto pare non significa nulla se non si prende una posizione chiara. In un certo senso, del sesso fantastico può peggiorare la situazione per l'altra persona – può condurre a una sorta di sovraccarico sensoriale che dev'essere classificato per essere processato e attenuato. Non so come altro descriverlo. Può essere spaventoso. Così, se messo alle strette, sceglierei di essere identificato più come gay che come etero (ripeto, a prescindere dal genere o dall'orientamento sessuale del mio partner). In ogni caso, il mio rapporto con l'identità gay non è tanto legato alla gamma dell'Orgoglio™, quanto all'essere pestato e accettato/ostracizzato come omosessuale dagli altri (di solito venivo ostracizzato da gay non ancora dichiarati che temevano che mostrarsi gentili con me li avrebbe condotti all’“outing” e alla relativa persecuzione – e avevano ragione). Il risultato di queste esperienze? Fin da giovane qualsiasi identità sessuale mi è apparsa radicata nella paura – non nella biologia – e assolutamente distruttiva per tutte le persone coinvolte.

Se insisti a parlare del sesso in rapporto all'imperativo biologico a riprodursi, credo che tutto ciò che interessa noi animali sia toccare punti caldi e bagnati – di cui ogni corpo è dotato. A livello darwiniano, questo è sufficiente a garantire la procreazione” – non è affatto richiesta la mira da cecchino nello scegliere gli oggetti sessuali che implica l'eterosessualità. Ma se ti focalizzi sulla procreazione, e ritieni di poter discutere la questione in modo oggettivo, con una “neutralità scientifica” che non sia completamente permeata dai costumi culturali eterosessisti, smetto di parlare, perché sei andato troppo oltre per me.

Quindi, riassumendo:

– *Non vivi a New York. Vivi a Kawasaki, e ci vivi da più di dieci anni.*

– *Sei un cittadino americano con una residenza permanente in Giappone, e negli annunci pubblici preferisci sottolineare con forza il tuo luogo di residenza anziché il tuo luogo di nascita – per esempio “Terre Thaemlitz (I)”, non “Terre Thaemlitz (USA)”.*

– *La tua identificazione di genere è “transgender” (o “transgender non essenzialista non-op, se vuoi farla complicata), e ci hai detto che non va confuso con “transessuale”, che si riferisce a una forma particolare di transgenderismo.*
– *Quando si tratta di pronomi, quando scrivi di te alterni “lei” e “lui”, ma preferisci che la gente si basi su ciò che indossi.*
– *Il tuo stile di scrittura – con pronomi, maiuscole, “citazioni spaventose” –, trasmette importanti sfumature e significati, ma non segue nessuna regola rigida.*
– *Alla domanda “Sei davvero un uomo?”, hai dato una prolissa risposta negativa che potrebbe non soddisfare qualcuno.*
– *Sei gay? Un'altra risposta prolissa... Hai detto che ti identificheresti come “gay” se messo alle strette, ma la descrizione che preferisci è “queer pansessuale”, e nemmeno questo è motivato unicamente da una necessità culturale. Comunque, sei categoricamente non etero, e non mi stupirei se tu fossi il presidente di una società eterofobica segreta.*
Sì, per il momento dovrebbe bastare.

Grazie di avermi dedicato il tuo tempo, Terre... Sei davvero strano.

[risate]

Terre Thaemlitz (1968) è un rinomato produttore multimediale, scrittore, relatore, remixer audio, DJ e proprietario dell'etichetta discografica Comatonse Recordings.

SEZIONE 5
BRAND OLD
SAGGI DEL PASSATO ANCORA OGGI PARTI-COLARMENTE SIGNIFICATIVI
MY BRANCUSI
di Scott Burton

Quello che mi colpisce di Brancusi non sono tanto le opere con soggetti umani e animali, ma gli elementi architettonici e i pezzi d'arredamento da lui realizzati. Sono soprattutto i diversi tipi di sedie e tavoli che ha creato ad affascinarmi. Benché di certo io non sia il primo a rendere omaggio alle famose basi di Brancusi, le vedo in un’ottica leggermente diversa rispetto a quella in cui sono state considerate finora.

La base, o piedistallo, è una particolare forma di tavolo, possiamo quindi chiamare gli oggetti di supporto di Brancusi con il termine “tavoli-piedistallo”. Non voglio dire che siano tutte delle grandi opere d'arte, splendide come le teste d'uccello, ma ritengo che molte di esse siano molto sottili e complesse, opere al pari delle sue altre sculture. William Tucker ha dichiarato senza mezzi termini che “le basi non sono opere d'arte” (*Early Modern Sculpture*, New York, Oxford University Press, 1974). Più generoso e interessato, ma dello stesso parere, è Sidney Geist, che afferma nel suo fondamentale libro su Brancusi che “i piedistalli non sono opere d'arte”, definendoli “oggetti decorativi alla stregua delle cornici per fotografie” (*Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968). La più sofisticata interpretazione degli oggetti funzionali di Brancusi è stata fornita da Pontus Hulten, il cui saggio del 1983 sull'artista parte da un punto di vista quasi assimilabile alla fine del XX secolo. Riprende l'ormai trita definizione di Brancusi come primo dei minimalisti, ma prepara anche il terreno per la concezione di Brancusi come primo artista di arredamento e

primo artista pubblico moderno. Hulten abbraccia l'idea di un Brancusi ancora più grandioso di quello della scultura propriamente detta; ne sottolinea “l'appassionata attenzione per il rapporto tra la sua scultura e lo spazio circostante” e dimostra come intorno al 1915 “il confine tra le sculture, le opere che fungono da base e gli altri oggetti nello studio di Brancusi si fece ancora più confuso.” Si tratta di una stima progressista, ma anche Hulten sostiene che il tavolo-piedistallo “non dovrebbe essere, per sua natura, considerato alla pari di ciò che sostiene” (Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu e Alexandre Istrati, *Brancusi*, New York, Abrams, 1987). Personalmente, ritengo che alcuni dei tavoli-piedistallo di Brancusi appartengano al medesimo ordine concettuale dei suoi busti. Ci troviamo di fronte a *sculture di tavoli*, vicine alle altre sculture dell'artista, che sono allo stesso tempo oggetto e soggetto.

Le *Tazze* e i *Vasi* di Brancusi sono in questo caso pertinenti; come afferma Geist: “Dopo la testa in quanto oggetto e il torso come soggetto, la *Tazza* è l'oggetto in quanto oggetto”. In questi termini, anche il piedistallo dell'artista è l'oggetto in quanto oggetto, ma è dotato di un ruolo (di sostegno) di cui le opere *non funzionali* sono sprovviste. A differenza delle declinazioni della *Tazza*, il tavolo di Brancusi è un oggetto che svolge una funzione e allo stesso tempo agisce come segno di sé. È una riflessione *utilizzabile* sulla forma utilitarista, come il caminetto e la porta dello studio di Brancusi. I tavoli-piedistallo non sono semplice arte applicata, ma autonome sculture di oggetti, con tutti gli accorgimenti stilistici che l'artista apporta alla rappresentazione della forma organica. I piedistalli sono importanti non solo perché splendidamente tagliati, ma perché sono figurativi. Alcune opere di Brancusi possono essere considerate figurative in tutti i loro elementi, come la tradizionale forma di pittura della natura morta con il tavolo che la sostiene: *Frammento architettonico* (nonostante il titolo) e *Pianta erotica* sono lavori che poggiano entrambi e per sempre su una particolare base e che funzionano come unità composte da due parti. Ritengo che innalzare il supporto al livello della natura morta sia un tratto moderno, e che Brancusi possa aver influenzato questa nozione.

Uno dei modelli per le basi di Brancusi è una forma o tipologia classica di piedistallo che risale quantomeno agli antichi egizi. In un'importante fotografia di uno dei suoi primi atelier, scattata dall'artista stesso intorno al 1907, vediamo un dozzinale piedistallo in legno del XIX secolo, fatto di dischi concentrici graduati e impilati gli uni sugli altri. Ma con Brancusi il riferimento al tavolo aleggia per complicare l'idea di piedistallo. Come possiamo guardare ai tavoli-piedistallo di Brancusi per far emergere il loro carattere dopo? Quali sono gli elementi di trasformazione? Soprattutto, e come sempre, è fondamentale la semplificazione. Mentre lavora su un volto rigettandone i dettagli specifici, l'artista rigetta le caratteristiche fondanti del tavolo classico, ovvero gambe e piano. I tavoli hanno un enorme problema formale, che consiste nel rapporto antitetico tra le gambe e il piano, o letteralmente la “tavola” (*tablet* o *tableau*, il ripiano che poggiava sui cavalletti nei primi esemplari europei).

I piani dei tavoli-piedistallo di Brancusi non hanno mai proporzioni convenzionali. L'artista sembra prendere un normale piano, ampio ma sottile, per poi comprimerlo in una piccola massa densa e pesante; si avverte un gesto fisico, un impulso cinestetico. Il conseguente rapporto tra il suppor-

to monopodiale e il piccolo blocco che lo sovrasta rappresenta un'unione di parti. Anziché essere contrastante e dialettico (come verticale e orizzontale, gamba e piano), il rapporto è additivo. Nei tavoli di Brancusi è spesso impossibile dire dove finisce il supporto e dove comincia il piano (che è anch'esso un supporto).

Oltre ai tavolo-piedistallo principali, e uno in particolare di cui parleremo in seguito, Brancusi ne ha realizzati altri due o tre tipi. Un gruppo assume in genere una forma simile a un pilastro, la cui parte posteriore suggerisce un allineamento architettonico contro il muro ed è decorata da motivi che evocano creature (benché non umane) viventi. Una di queste, usata come supporto per *Donna di colore bionda*, è conservata al MoMA. Un altro gruppo consiste di opere in legno intagliate grossolanamente, incise – simmetriche, improvvisate, spesso aggettanti. Non sono molti i piedistalli di Brancusi che si affidano al fascino dell'intaglio: la maggior parte presenta forme geometriche, come sfere di diverse dimensioni impilate l'una sull'altra.

Alcuni tavoli-piedistallo sono interamente in legno, altri in pietra o gesso, oppure in pietra e legno. Alcuni sono un pezzo unico, altri si compongono di diverse parti, altri ancora sono pesantissimi; naturalmente, sono tutti monopodiali. Alcuni sono forati, e talvolta sembrano suggerire gambe incipienti. Alcuni hanno lati identici, ma altri sfoggiano fronte, lati e retro fortemente distinti tra loro. Alcuni sono simmetrici in senso verticale, con la parte superiore che si ripete identica alla base; alcuni sono quadrati, altri rotondi. I motivi possono presentarsi in varianti bi- o tridimensionali, come triangoli e cerchi o piramidi e sfere. Alcuni presentano piani molto diversi, con dischi di metallo o vetro, che solitamente reggono una testa priva di sostegno. Molti dei tavoli sono primitivizzanti, rozzi, con un tocco di esotismo. Una sola tipologia dei tavoli-piedistallo di Brancusi rivela una ricchezza di varianti paragonabile a quella che si ritrova in altri gruppi di sue opere.

Confrontiamo la testa del *Neonato* del MoMA con un importante piedistallo (quello della *Strega*, ora al Guggenheim Museum), che Brancusi ha selezionato per fotografarlo di persona. L'eliminazione dei tratti del volto nel *Neonato* e quella delle caratteristiche strutturali nel tavolo-piedistallo sono identiche, e i segni che indicano bocca e occhi della testa di bronzo provengono chiaramente dallo stesso repertorio dei motivi a dischi o semi-cerchi del tavolo di legno. (Si noti anche il doppio piano – due spessi blocchi sovrapposti – di questo splendido tavolo.) Le teste sono importanti in negativo per i piedistalli: nella loro possibilità e instabilità, ovvero il loro essere privi di base, sono indipendenti. L'autonomia della testa conferma l'autonomia del piedistallo.

Sappiamo che Brancusi nutriva un interesse vitale per l'arredamento. Dumitresco e Istrati (l'assistente dell'artista dopo il 1948) descrivono il suo stile di “arredamento duro, che scoraggia l'indolenza”. Deve averci pensato fin dall'adolescenza; Dumitresco e Istrati raccontano che, quando ancora studiava presso l'Accademia di Belle Arti di Craiova, in Romania, “aveva realizzato alcuni pezzi d'arredamento per un esame”. Più o meno nello stesso periodo, era il 1896 o ‘97, trascorse una vacanza estiva a Vienna, dove lavorò nella bottega di un falegname, in un'ebanisteria o – ed è l'ipotesi più suggestiva – “in una fabbrica di mobili, probabilmente la Thonet” (si veda la cronologia in Radu Varia, *Brancusi*, New York, Rizzoli, 1986). (Inoltre, lo stile di disegno della

Secessione Viennese ebbe una grande influenza su alcune opere di Brancusi, come *Il bacio*, 1908.) Si potrebbe avere facilmente la tentazione di prendere un tipico tavolo in legno curvato come il punto da cui Brancusi è partito per attuare la sua incredibile trasformazione della tipologia, una magistrale conversione della linea in massa. In seguito, le due maggiori opere di Brancusi esprimeranno l'importanza che l'arredamento ricopriva per lui. Mi riferisco al suo studio e al complesso che riassume il lavoro di una vita: il parco di Târgu Jiu in Romania. L'ampliamento della definizione dell'oggetto artistico operata da Brancusi è originale quanto la nuova tipologia di oggetto creata da Duchamp, il ready-made, o i lavori costruttivisti di Tatlin. E, nell'attuale clima artistico, l'abbraccio degli oggetti funzionali da parte di Brancusi appare tanto moderno quanto l'invenzione che ha lasciato in eredità al nostro secolo – molto prima delle opere ecologiche, delle installazioni e dell'arte pubblica contemporanea – della scultura come *luogo*. In un contesto warholiano, il Brancusi santo mistico può non essere affascinante, ma il suo lato concettuale – le sue domande immaginative e intellettuali sui limiti dell'arte – è un modello legittimo, disponibile e benaccetto.

Una forma principale dei tavoli di Brancusi La doppia forma a tamburo, una coppia di cilindri o dischi disuguali impilati, ricorre in numerosi tavoli-piedistallo in legno, in diversi tavoli da studio di gesso e, soprattutto, nella *Tavola del silenzio* del parco di Târgu Jiu. La base di *Pesce*, conservata al MoMA, è un esempio scelto di questa tipologia. Istrati e Dumitresco hanno raccontato la sua storia: “Dallo studio di Impasse Ronsin, il *Pesce* di marmo grigio-blu fu mandato al MoMA di New York, e lo scultore progettò appositamente una base più piccola (in realtà una base composta da due parti). Alexandre Istrati intagliò questa struttura nel 1948 secondo le nuove misure. La scultura non perse nulla della propria presenza”. In un certo senso è sconsiderato separare la scultura dalla sua base anche solo temporaneamente, considerato il rapporto tematico che intercorre tra i due elementi: è stato ipotizzato che il cerchio di pietra sul quale galleggia il pesce sia la rappresentazione di uno stagno, un lago o un oceano. Ma, senza dubbio, la base è già di per sé una scultura.

Le opere a doppio cilindro, che siano tavoli indipendenti larghi e bassi o basi di sculture più piccole che si sviluppano più in verticale, sono tutte potenti astrazioni del tavolo. Geist suggerisce che la *Tavola del silenzio* sia “intesa come una monumentale versione di un tavolo di legno piccolo, basso e rotondo, con tre o quattro gambe – la *masa joasa* – ritrovata in alcune case di contadini romeni”. Un'altra trasformazione grandiosa, la *Tavola del silenzio* è tanto monumentale quanto la *Colonna senza fine*. Carola Giedion-Welcher ha scritto: “Brancusi voleva che la *Tavola del silenzio* fosse usata per i pasti e gli incontri tra amici” (*Constantin Brancusi*, New York, Braziller, 1959). Così, è un'opera sia funzionale, sia commovente ed elevata.

Un'altra forma principale dei tavoli di Brancusi Consideriamo la “clessidra quadrata” di legno, un'altra forma principale di tavolo. Geist descrive il modulo come “una coppia di piramidi tagliate ora da un apice all'altro, ora da una base all'altra”. Se si considera l'unità fondante nella seconda accezione, non si ha nessun tavolo; ma la forma da un apice all'altro è la forma di tavolo-piedistallo

più classica di Brancusi. È la trasformazione più evidente del piedistallo tradizionale, con i piedi e il piano spiegati e la sua vita stretta. In una fotografia di Brancusi del 1921 o '22, si vede una coppia di queste forme con piani estremamente spessi, di certo una delle sue sculture di tavolo di maggior successo.

Il MoMA è fortunato ad avere l'unica *Colonna senza fine* al di fuori dello studio e Târgu Jiu. (Un'altra, installata nel giardino di Edward Steichen, è stata rimossa o andata perduta.) Il singolo modulo che forma la base della figura simile a un uccello in *Chimera* è una *Colonna senza fine* a unità singola; è unita alla figura da un elemento forato e le tre forme sono inseparabili tra loro. Qual è venuta prima, la *Colonna senza fine* o il modulo singolo? Hulten sostiene che “senza dubbio il modulo della *Colonna senza fine* era in origine una base, o parte di un supporto”. Tuttavia, Geist e altri dicono il contrario, ipotizzando l'emergenza del modulo, originariamente in multiplo. Se Hulten è nel giusto, la *Colonna senza fine* potrebbe essere vista come una possente étagère, dei piccoli tavoli impilati gli uni sugli altri. È uno scenario poco plausibile; la genesi più plausibile dell'opera si può osservare in una bella stampa della fotografia di Brancusi del noto *Gruppo mobile*, 1917 (riprodotta in *Brancusi, Photographer*, New York, Agrinde, 1979, las tra 9). Qui, la colonna che sorregge la tazza è un esempio del suo motivo dentellato bidimensionale, ma sul lato si notano linee che indicano altri tagli da operare – il cui risultato sarebbe la definitiva piramide tagliata. La *Colonna senza fine* è apparsa qualche tempo dopo il 1915, e potremmo essere in possesso di una documentazione della sua origine. Geist non accantona la *Colonna senza fine*, e anzi ne riconosce il grande valore, ma la definisce ugualmente “un'opera di alta decorazione”. Ritengo possibile un altro livello di interpretazione: possiamo considerarla come la rappresentazione di una colonna, come un'altra scultura di una cosa. Di certo ha una muta distanza dal suo modello, il classico monumento commemorativo; era superfluo per Brancusi porre una figura in cima: la colonna è immagine di sé.

Un caso speciale: i piedistalli figurativi Brancusi ha realizzato due grandi cariatidi, figure intere in legno prive di piedistallo, alcune piccole e bizzarre; e altre due opere chiave che includono ridotte figure intere come basi o parti di basi. Una è *Uccello magico*, conservato al MoMA, 1910-12. Nella forma attuale, la base dell'opera è composta da un piedistallo di calcare in tre parti il cui l'elemento centrale è figurativo. L'intaglio in pietra “gotico” delle due figure è volutamente incompleto, più uno schizzo di rappresentazione che una vera e propria rappresentazione. L'elemento figurativo è stato realizzato intorno al 1908, e due anni più tardi vi è stato aggiunto l'uccello. Questa concomitanza crea un rapporto tematico tra due ordini di creature: un'umanità abbozzata, modesta, decadente, in contrasto con la perfetta forza sovrannaturale che la sovrasta. E un caso ancora più speciale dell'uso tematico del tavolo come figura è rappresentato dallo straordinario *Adamo ed Eva*. Anche qui, la componente figurativa inferiore è stata realizzata prima (1916), mentre quella superiore è stata aggiunta anni dopo (1917-21). Ma quest'opera appartiene assolutamente all'ordine dell'umanità mortale, è shakespeariana nella sua commedia. Le politiche sessuali sono lontane da quelle della coppia quasi paritaria, androgina del *Bacio*; basti dire che *Adamo ed Eva* è marcatamente eterofila. La differenza tra maschio e femmina è la sua caratteristica più

importante. Adamo è sottomesso, secondario – un tavolo – ed Eva trionfante e ritta. Il blocco di legno tra le due figure è per proporzioni molto più simile a un tavolo tradizionale rispetto alla maggior parte dei piedistalli di Brancusi. Solitamente, la funzione dei blocchi è in parte quella di creare un'equivalenza tra ciò che si trova al di sopra e ciò che si trova al di sotto. Ma qui Brancusi voleva assicurarsi che Adamo fosse letto come un tavolo; voleva distruggere l'equivalenza. La psicologia di quest'opera è affascinante tanto quanto la varietà di scopi dell'artista, che aggiunge un terzo livello alla sua costruzione di tavolo in quanto scultura e tavolo in senso proprio: un livello figurativo. Le opere gerarchiche con le loro basi figurative sono casi particolari e, nella loro totale completezza quasi narrativa, tra le più eloquenti di Brancusi.

(pubblicato originariamente su Art In America, Marzo 1990)

Scott Burton (1939-1989) è stato uno scultore e performance artist conosciuto soprattutto per le sue sculture di grandi dimensioni in granito e bronzo. Come critico eclettico e attento ai vari aspetti della cultura, Burton ha prodotto un sostanziale ma poco conosciuto corpus di scritti che risalgono ai tardi anni '60 e ai primi anni '70.

SEZIONE 6 RUINS OF EXHIBITIONS

UNA PRESENTAZIONE QUASI-SCIENTIFICA DI IMPORTANTI MOSTRE DEL PASSATO, ATTAVERSO FONTI PRIMARIE COME TESTI ORIGINALI, IMMAGINI, RITAGLI DI GIORNALE, SCANSIONI E TRASCRIZIONI

TOTEMS NOT TABOO

26 Febbraio – 29 Marzo, 1959
A cura di Jermayne MacAgy
The Museum of Fine Arts, Houston

Contenuti:
- *1 saggio di Ralph C. Altman delle University of California, Los Angeles*
- *9 foto dell'installazione*
- *1 articolo pubblicato sul The River Oaks Times*

Note:
Jermayne MacAgy (1914-1964) è stata direttrice di museo, designer di mostre e professoressa d'arte. Ha cominciato la sua carriera come istruttrice nel dipartimento di educazione del Cleveland Museum of Art, dove ha lavorato dal 1939 al 1941. Dal 1955 fino al 1959 ha ricoperto il ruolo di prima direttrice professionale della Contemporary Arts Association, antesignana dell'odierno Contemporary Arts Museum. Durante i quattro anni della sua direzione, Jermayne MacAgy ha organizzato ventinove mostre, ognuna accompagnata da un catalogo. In mostre come Yard Art (1957), Films 1948-58, e The Disquieting Muse: Surrealism (1958) ha affrontato un ampio spettro di argomenti, molti dei quali piuttosto inusuali al tempo, La sua mostra di più grande successo è stata Totems not Taboo (1959), una delle più approfondite mostre sull'arte primitiva organizzata negli Stati Uniti fino a quel momento. Le spese per questa mostra misero in difficoltà le risorse del CAM, e il suo contratto non fu rinnovato. Si trasferì quindi al dipartimento di storia dell'arte della University of St. Thomas' con i suoi amici John e Dominique de Menil. Totem, non tabù: ecco lo strano titolo di questa

mostra di curiosi oggetti comunemente chiamati “arte primitiva”. Alcuni di essi sono totem, simboli in qualche modo associati ad avi o ad anime. Alcuni erano sacri ai loro creatori, tabù per i profani. Per noi non sono tabù, perché parlano un linguaggio universale; un linguaggio che non sempre capiamo nel dettaglio, anche se ci rendiamo conto che esso esprime bisogni, speranze, sogni, preghiere comuni a tutta l'umanità. La mostra è un invito a vedere, non solo a guardare. È un invito a stupirsi di fronte alla varietà delle espressioni artistiche, alla gamma di stili che spaziano dall'astrazione estrema al naturalismo approssimativo, dall'immaginario onirico surrealista ai pattern non figurativi. I tentativi di riprodurre la natura sono assenti: i creatori di arte primitiva non si preoccupavano della verosimiglianza fotografica. Cos'è l'arte primitiva?

La mostra presenta oggetti intagliati, dipinti, modellati, fusi, intessuti o realizzati con altre tecniche dai popoli dell'Africa, dei mari del Sud e dagli Indiani delle Americhe. La mostra non si propone certo di essere esaustiva; altrimenti, anche l'Europa dell'Età della pietra e alcune zone dell'Asia continentale sarebbero state presenti. Le arti primitive hanno in comune un aspetto che prescinde dal periodo o dal luogo in cui sono state create: nascono da culture esistite fondamentalmente al di fuori dell'orbita delle maggiori civiltà orientali e occidentali. Cos'altro hanno in comune questi oggetti? Quali sono i comuni denominatori che giustificano il loro raggruppamento sotto l'etichetta onnicomprensiva di “arte primitiva”? Si confrontino le figure sovrapposte degli intagli Maori con quelle sui totem dei pellerossa della costa nord-occidentale dell'America; o le sedute ecuadoriane con le incisioni a forma di sgabello della Nuova Guinea; oppure, se si vuole considerare solo la scultura africana, si guardi la maschera dei Senufo e quella dei camerunensi, il volto nella figura dei Bakota e quello del Congo Inferiore.

Più attentamente si guarda, più sono le differenze. Più l'occhio supera la prima impressione di straniamento dovuta all'uso del colore, ai pattern della superficie intagliata, alla combinazione di materiali eterogenei... E più l'occhio penetra il soggetto insolito e scopre le forme e i motivi sottostanti, più chiaramente vede il carattere individuale degli oggetti. Più l'ignoranza è l'unica giustificazione per la generica definizione di “arte primitiva”; un'ignoranza che ha riscosso un enorme successo nelle arti della nostra civiltà occidentale. Certo, anche se in modo vago, l'arte cinese e quella dell'Asia indianizzata sono state percepite come entità a sé stanti. Ma la nostra cultura, con le radici che affondano nell'antichità classica, è stata il metro di paragone secondo cui veniva giudicato il resto del mondo. Questo comportamento tipicamente ed estremamente primitivo si ricollega al fatto che, traducendoli letteralmente, diversi nomi di tribù significano “le persone”, insinuando quindi che gli altri siano “non-persone”, che il loro mondo sia il mondo, i loro stili di vita gli unici possibili. Atteggiamenti di questo tipo ci hanno indotto a guardare i “primitivi” dall'alto dei nostri successi, con compiaciuta sufficienza o romantica nostalgia. Non stupisce che le grandiose pitture rupestri dell'Era glaciale non siano state considerate; quando, verso la fine del secolo scorso, furono scoperti i bronzi di Benin, la loro origine indigena e africana fu negata. Non combaciavano con le nostre nozioni di uomo primitivo e delle sue opere, non erano “primitivi”.

I tempi sono cambiati. Il termine “Arte Primitiva” è rimasto come etichetta pratica per le arti che non siamo abituati a identificare con nomi specifici, ma le opere di arte primitiva non sono più erroneamente scambiate per manifestazioni retrograde e spontanee di istinti selvaggi, infantili e ingenui. Sono riconosciute ormai come espressioni organizzate di tradizioni artistiche complesse, creazioni di uomini in sintonia con la tradizione estetica del loro popolo. E non sono più forme per noi insolite. Possiamo metterle in relazione con le arti della nostra epoca – di ogni epoca. La recente frammentazione dei nostri standard e canoni artistici in una molteplicità di stili e scuole coesistenti ci ha abituati ad apprezzare la validità di dichiarazioni artistiche plurime. L'intero mondo di soluzioni artistiche ci si presenta ora nella sua varietà sconfinata – “un mondo d'arte” nel quale possiamo amare una testa cicladica e la *Venere di Milo*. Un Buddha Khmer e un Brancusi, un Picasso, un Rembrandt – e un dipinto anonimo della Nuova Guinea. Nessuna forma, nessun “totem” ci appare come un tabù.

Ma i totem, se il discorso può essere esteso all'intero corpus di arti primitive, sono decisamente tabù – o almeno sono ritenuti tali – in un'altra accezione. Nessuno ha il diritto di giudicarli in termini che non siano superficialmente estetici se non conosce il mondo da cui provengono, il loro ruolo e la loro funzione nel *milieu* che ha dato loro origine. Naturalmente, tutti hanno il diritto di apprezzare o di trarre piacere da una maschera africana, di stabilire con essa un rapporto personale in quanto opera d'arte senza possedere nessuna nozione circa la sua storia, la sua importanza, il suo creatore; è lecito farlo tanto quanto è lecito apprezzare una statua egizia ignorando la cultura dell'Antico Egitto o un Giotto senza alcuna conoscenza del primo Rinascimento. Ma chi, tranne colui che ignora, oserebbe giudicare tali opere senza studio, avvicinarle senza consapevolezza dei propri limiti? Alcuni sostengono l'autonomia dell'opera d'arte, senza tuttavia considerare che la comprensione del genio di Giotto o Cézanne è valorizzata dalla conoscenza della loro epoca e dei loro predecessori, o che la conoscenza della cattedrale e della filosofia gotiche contribuisce alla necessità e addirittura alla validità dello studio della storia e dell'importanza delle arti primitive. Costoro potrebbero obiettare: “Che differenza fa se la maschera a occhi spalancati Dan è una creazione unica di un grande maestro o una delle tante espressioni di un stile tradizionale o regionale?”. Oppure: “A che servirebbe indagare l'apparente assenza di rapporti formali tra il motivo dipinto e le forme scultoree della grande maschera della Nuova Irlanda?”. Ancora: “A cosa serve conoscere quali concetti indigeni, quali filosofie si nascondono dietro etichette quali “feticcio”, “antenato”, “totem”, “cerimoniale” – quando l'oggetto è per noi bello o commovente, illuminante, eccitante, soddisfacente a livello estetico?”

Lo studio delle arti primitive è ancora agli inizi – al di là di quello che è stato scritto al riguardo. La nostra conoscenza del rapporto tra la forma artistica e il suo ambiente nativo, sia esso culturale o fisico, e della funzione per cui è stata pensata, è frammentaria. Enormi ostacoli ci impediscono di condividere appieno l'esperienza dell'artista primitivo. Solo lo sforzo congiunto di antropologi, archeologi e specialisti di altre discipline potranno dare delle risposte allo sbalorditivo numero di domande ancora aperte.

La maggior parte delle generalizzazioni sulle arti primitive in quanto entità a sé stanti sono prive di

significato, non appena le si considera in termini specifici, e non più come un unico spettro confuso. La loro individualità dev'essere nota, prima di poter cominciare a generalizzare. Un aspetto altrettanto importante è il fatto che il godimento estetico è ridotto se esse non vengono percepite nella loro infinita gamma di arti visive. Molti popoli hanno lavorato essenzialmente con materiali che non potevano sopravvivere a lungo nel clima del loro Paese. Per esempio, la maggior parte delle sculture in legno dell'Africa, della Melanesia, dei pellerossa della costa dell'America nord-occidentale sono probabilmente state realizzate nel corso degli ultimi 100 o 150 anni. Si può analizzare e classificare queste opere e i loro stili, ma non apprendere cosa questi popoli hanno creato in precedenza. Sono poche le culture primitive le cui arti possono essere viste in una sequenza storica continua. Gli stili di ceramiche degli indiani pueblo dell'Arizona e del Nuovo Messico possono essere studiati dalle loro origini, 13 o 14 secoli fa, fino ai giorni nostri. Ma la ceramica è solo una delle tante arti. Dipingevano opere murali, scolpivano le pareti delle gole, intagliavano il legno e costruivano maschere di pelle dipinta somiglianti alle teste delle loro bambole di legno; tracciavano disegni su pigmenti secchi, in polvere, su tessuti e cestini decorati, realizzavano gioielli, intagliavano piccole figure su gusci e pietra. Cosa sappiamo dell'evoluzione estetica di tutte queste forme artistiche?

Molte opere d'arte frequentemente classificate come primitive sono prodotti di culture ormai scomparse, come quelle del Messico o del Perù pre-ispanici, o l'Europa dell'Era glaciale. In generale, solo una minima parte delle arti realizzate in materiali resistenti nel tempo come pietra o ceramica sono sopravvissute, tranne per esempio in alcune zone del Perù. Solo gli archeologi e gli storici dell'arte, insieme, possono fare luce su queste arti del passato, e in molte zone gli scavi sono appena agli inizi. Le arti precolombiane del Messico e dei Paesi andini ora sono spesso considerate distinte dalle arti primitive.

Questo potrebbe essere utile se tutte le arti precolombiane fossero il prodotto di civiltà complesse quanto le teocrazie del Messico o l'impero Inca del Perù, ma molte non lo sono. Quali sono “primitive”, e quali invece non lo sono? Dove tracciare la linea di confine? Questo dilemma chiarisce alcune delle ragioni che rendono auspicabile che le arti di ciascuna cultura vengano viste come entità a sé stanti.

Poche delle persone che si interessano di arti primitive le hanno studiate nei loro Paesi d'origine. La maggior parte degli studenti devono affidarsi a manufatti conservati nelle collezioni europee e americane. Collezionarle era ovviamente limitato dalle caratteristiche dei manufatti, che si trattasse delle dimensioni e del peso o della loro natura intrinsecamente effimera. Questo spesso rende molto difficile farsi un'idea della varietà dei tipi di espressioni artistiche, anche nelle culture recenti. Non esiste, per esempio, un libro sulla pittura, l'architettura o le ceramiche africane. Quindi può capitare anche di guardare a sculture come la panca intagliata della Nuova Guinea come a un oggetto a sé stante, anziché come a un elemento integrante di una facciata splendidamente dipinta, alta 50-60 piedi; o a un dipinto Tlingit, alle sculture Maori o della Nuova Caledonia di questa mostra senza essere in grado di visualizzarli come parti di edifici, e come organicamente relazionati ad altre sculture o ad altri dipinti. Il loro isolamento potrebbe generare nuovi valori o potrebbe

impedirne la comprensione della forma.

È un vero peccato il fatto che molti di coloro che per primi sono entrati in contatto alla fonte con queste forme d'arte non conoscessero le moderne tecniche di collezione, perché, ormai, le vite più primitive appartengono al passato. Erano così intimamente collegate a tutti gli aspetti della vita primitiva che cominciarono a disintegrarsi non appena il contatto ravvicinato con la cultura europea o islamica iniziò a minare le loro fondamenta nella vita sociale e religiosa. Avremmo risposta a moltissime domande stimolanti, se queste domande fossero state poste dalle persone che hanno visto quelle culture quando ancora erano intatte. Invece, ci rimangono spesso le documentazioni dello sfarzo delle cerimonie, anziché studi sull'importanza dei riti osservati; maschere e statue utilizzate potrebbero essere descritte, ma i dati che riguardano il loro significato per la comunità in termini filosofici o estetici sono solitamente deludenti, così come le informazioni circa la personalità dell'artista.

Sappiamo che le persone che hanno creato e utilizzato i pezzi di questa mostra erano esseri umani come noi, con una mente e una logica come le nostre, con una sensibilità estetica come la nostra. Le loro istituzioni e filosofie, i loro standard e valori spesso differivano dai nostri e gli uni dagli altri tanto quanto le loro forme e i loro stili artistici. Tuttavia, culture dissimili possono presentare forme artistiche simili, mentre le somiglianze tra forme artistiche non implicano che esse siano state generate da culture simili tra loro. Le ragioni che hanno incanalato le loro arti e i loro atteggiamenti verso le opere completate erano spesso molto estranee alle nostre. Per esempio, in alcune zone, l'atto di creare una scultura o un dipinto era un rituale sacro; il prodotto finito, però, come una danza fugace, perdeva ogni valore dopo aver giocato il suo ruolo effimero in un rito. Allora perché questi popoli hanno creato arte o, meglio, oggetti che chiamiamo arte? Per lo stesso motivo fondamentale che ha spinto l'uomo 100.000 anni fa ad abbellire i suoi utensili in pietra al di là dei requisiti funzionali. Per lo stesso motivo che ha spinto gli Arunta dell'Australia a organizzare i loro simboli in un alfabeto; probabilmente, uno scarabocchio sarebbe servito ugualmente ai loro scopi. Per lo stesso motivo che è alla radice di ogni arte – una delle incognite che ci rendono umani, che rendono l'arte senza tempo e universale, sia essa primitiva o meno.

(Testo di Ralph C.Altman dal catalogo della mostra)

SEZIONE 7 ARTIST PROJECT UN PROGETTO DI DARIUS MIKŠYS PER LE PAGINE DI NERO N.30 SHOWER CURTAIN STANDARD (pp. 76-83) SEZIONE 8 WORDS FOR IMAGES

PER ESPLORARE ALCUNE DELLE POSSIBILI RELAZIONI TRA PAROLE ED IMMAGINI, UNO SCRITTORE È MESSO DI FRONTE A DELLE FOTO DI CUI IGNOTA L'ORIGINE. L'UNICA RICHIESTA È CHE IL TESTO SIA IN QUALCHE MODO LEGATO AD ESSE

FROM THE CHÂTEAU TO SKIDROW
Testo di Matthias Connor
Foto di John Divola
(immagini pp. 87, 88, 89, 92, 93, 96, 97)

Questa mattina sono sorpreso di trovare due posti liberi sul treno, che di solito è affollato. Solo una volta seduto capisco perché nessun altro li ha occupati. Capirlo mi fa sentire in colpa e mi rende determinato a non mostrare agli altri passeggeri che, comunque, non mi disturba tanto quanto disturba loro. L'uomo seduto di fronte a me, che si tappa il naso sventolando una mano davanti alla faccia, mi dà fastidio. Non ha compassione per il destino di un altro essere umano? Sì, il puzzo che emana è acido, ti prende alla gola fin quasi a soffocarti, ma di certo diventerà più tollerabile quando mi sarò abituato, come succede agli occhi quando cambia la luce. È ovvio che è in strada da parecchi giorni, e sotto gli strati di plastica, dove si sta formando la condensa, rabbrivisce. Alla fine del vagone una coppia di agenti avanza verso di noi controllando i biglietti dei passeggeri. Qui, la metropolitana si basa perlopiù sulla fiducia. La gente può andare e venire senza che nessuno controlli i biglietti, tranne durante le ore di punta. Non riesco a immaginare gli agenti che la svegliano ma, quando uno di loro le chiede se ha il biglietto e lei risponde di no, le dice che dovrà scendere alla fermata seguente. Anche se il treno arriva fino ad Atlantic City suppongo che la donna, come me, sia diretta a downtown dove, a pochi passi dalla splendore vecchio stile della stazione di Union Square, molti dei senzatetto della città si radunano a Skid Row. Quando il treno entra nella stazione successiva, l'agente le parla di nuovo. “Forza, devi scendere qui.” Il suo collega si mette tra le porte per impedire che il treno riparta. Lei si alza lentamente in piedi. L'espressione di sollievo dell'uomo seduto di fronte a me mentre allontana la mano dal naso mi dà la nausea. Ho sentito persone abbandonarsi al ricordo di com'era Skid Row un tempo, come se si trattasse di un gruppo rock che ha avuto troppo successo, le ho sentite dire che quando si sono trasferite a Los Angeles era più grande, povero, pauroso, disgustoso, migliore e che ora è solo una pallida imitazione di sé. Più tardi quella mattina, mentre osservo dalla cucina quelli che in sala aspettano di essere serviti, mi chiedo se qualcuno l'abbia detto loro e se, nel caso, questo renda più semplice il fatto di essere affamati, tossicodipendenti, senzatetto. Penso alla donna sul treno e al fatto che avrei dovuto dire qualcosa, esprimere la mia opinione: che qui c'è un posto per lei.

A Union Station vado in bagno, ma quando entro c'è coda per gli orinatoï. “Prego”, dice un ragazzo davanti a me. Si sposta di lato per farmi passare, e quando finisco cede il posto all'uomo dietro di me.

Il solito discorso prima di pranzo di Tracy oggi a fronta i timori di alcune delle signore, che hanno paura che i semi nell'insalata possano influenzare futuri test antidroga. “Questi sono semi di sesamo, mentre i semi a cui alcune di voi stanno pensando sono semi di papavero”, spiega. È venerdì, il che significa che Barbara, un'altra volontaria, ha preparato il dolce. L'ovazione che la accoglie quando Tracy chiede alla sala di mostrare il proprio apprezzamento è sempre entusiasta. Oggi ha portato una ciambella marmorizzata, con una noce a guarnire ogni fetta.

Florien è in macchina quando, dopo le pulizie, esco dal centro. Attraversiamo Skid Row; superiamo dormitori, banchi dei pegni, cartelloni sbiaditi, traffici di droga, negozi di alcolici, mer-

catini dell'usato, mendicanti, predicatori e colonne di gente che cerca di proteggersi dal sole del pomeriggio. Superiamo Pershing Square. Una donna, noto, arranca con una valigia lungo il marciapiede. Un uomo che sembra essere con lei è abbandonato sulla schiena, immobile. Due agenti lo sorvegliano. Lei cerca di discutere e di allontanarsi allo stesso tempo. Più avanti, un uomo massiccio si pulisce le scarpe da ginnastica con uno spazzolino mentre la sua ragazza lo riprende con il cellulare.

Imboccando l'autostrada, Florian mi chiede se l'ho vista. La radio ne ha parlato tutta la mattina. Dopo essere stata accusata di taccheggio, Lindsay Lohan è stata condannata a 360 ore di servizi sociali presso l'anonimo centro per le donne di Skid Row. “Dev'essere dove lavori tu, no?” chiede Florian. Sì, sembra proprio lo stesso posto, visto che è l'unico centro per le donne di Skid Row. Nessuno ha parlato del suo arrivo ma, come mi fa notare Florian, la sentenza è stata pronunciata solo questa mattina, quindi non avrei comunque avuto modo di saperlo. Florian ha già spiegato che stiamo cercando una spiaggia. Il cliente l'ha istruito, stanno cercando una spiaggia con carattere: bella, ma in modo naturale e sottile; come se qualcuno fosse vestito bene ma senza darlo a vedere. Talvolta a Florian viene chiesto di cercare magazzini abbandonati, loft, laghetti ornamentali giapponesi, laghi prosciugati o case a un piano di un rosa particolare. Gli domando chi è il cliente. Non può dirmelo e lo chiama “Goccia di pioggia”, come da istruzioni. Insisto un po' perché so che vuole dirmelo poiché, a differenza di molti dei clienti per cui lavora (e di cui mi dice volentieri i nomi), sa che riconoscerò il nome. “L'i-Phone?” gli chiedo. “No, ma anche se fosse non potrei dirtelo.” Dieci minuti più tardi me lo dice (i-Tunes), e possiamo riprendere la nostra giornata senza che altri segreti si frappongano tra noi. Lasciamo l'autostrada. Ci fermiamo da Trader Joe's e compriamo coche e ciambelle appiccicose e le mangiamo in macchina.

Prima ancora di mettere piede sulla spiaggia di Zuma, avevo sentito il suono di questo stesso oceano e avevo visto il sole tramontarvi, sera dopo sera, leggendo libri scritti da (e che parlavano di) persone che una volta sono state qui, o ascoltando la musica nata qui.

In *The White Album* di Joan Didion, l'autrice lascia Malibù per sfuggire alla paranoia, dopo gli omicidi di Manson, che interpretò come caratterizzanti della fine degli anni Sessanta e di Hollywood, in cerca di una nuova vita.

Non so cosa mi stessi aspettando. Ho venduto tutto ciò che possedevo per venire qui. Erano per la maggior parte libri, dischi e vestiti. Se da ragazzo questi oggetti (t-shirt comprese) mi avevano parlato di speranza, idee, carattere e creazione indomita, viaggiando nel tempo, attraverso il cosmo, più accumulavo dischi e libri, più le emozioni che avevano suscitato in me un tempo cominciavano a prosciugarsi. Dal punto della spiaggia in cui mi trovo, osservando il mare, sembra uno scambio inutile: liberandomi di ciò che possedevo ho sperato di rinascere come la persona di un tempo, e afferrare ciò che avevo avuto quando, ascoltando un brano o leggendo un libro, ancora pensavo di poter udire il mare in lontananza. Sento Florian che grida, e rispondo seguendolo verso la macchina. Abbiamo altre spiagge da visitare.

Lo schermo tintinna e la porta si apre. Mi squadra dalla testa ai piedi, strizzando gli occhi alla luce del sole. Ha la patta aperta. Gli dico: “John, hai il cazzo di fuori”. Borbotta qualcosa sul fatto di essere appena uscito dalla doccia, e sembra irritato dal mio arrivo, anche se è stato lui a suggerire che gli facessi visita, e a quest'ora. “Sarà meglio che entri”, dice dopo che ho legato la bici, il suo accento inglese ancora intatto dopo vent'anni di vita qui. L'interno dell'appartamento è stipato di tascabili e dischi. Mi ha già detto di possedere delle prime edizioni di autori come Charles Willeford, Jim Thompson, David Goodies, tascabili da collezione caratterizzati dalle copertine sgargianti disegnate per attirare potenziali lettori. Questi, e centinaia di altri, dividono lo spazio con una collezione di dischi dominata da blues, country e influenze soul che si estende per tutta la stanza. John mi chiede cosa voglio ascoltare e gli dico scegli tu. Non ricordo cosa ascoltiamo. Mi mostra una copia della biografia di Barbara Payton, *I am Not Ashamed*, che ho chiesto di vedere dopo che lui mi ha raccontato la sua storia mentre eravamo al King Eddy's.

Barbara Payton si trasferì a Hollywood nel 1947 con il suo secondo marito, quando aveva appena vent'anni. Un giornale la definì la “regina dei nightclub” e il suo matrimonio finì quando iniziarono le avventure. Debuttò come attrice nel film *Trapped* [*Intrappolata*], e sperimentò presto le trappole del successo hollywoodiano. Le porte di hotel, ristoranti e club di lusso le venivano spalancate non appena scendeva dalla macchina, spesso al braccio di uno dei primi attori, e lei veniva scortata, oltre i civili, i fotografi uggiolanti e gli scribacchini di Hollywood, alla migliore suite, al miglior tavolo o alla migliore zona VIP. Non è una storia edificante, ma l'opinione che la Payton aveva di Hollywood non sarebbe durata. Nel 1960, dopo che i tabloid pubblicarono una serie di storie scandalose sulla sua vita personale, a Hollywood la trentaduenne Payton si trovò alla deriva, ignorata dai suoi vecchi co-protagonisti e dalle case di produzione per cui aveva lavorato; visse in diverse pensioni prima di finire per strada, facendo marchette per sopravvivere. Le stesse porte che un tempo si aprivano al suo passaggio ora rimanevano chiuse.

Fu nei duri anni a seguire, sulla Sunset, tra lo splendore dello Château Marmont e Skid Row, che un giornalista propose alla Payton di scrivere la sua biografia. Ormai disperata, lei accettò ma, temendo che i creditori avrebbero reclamato qualsiasi somma avesse guadagnato, chiese di essere pagata in vino rosso.

John è cresciuto nella campagna del Kent prima di partire per LA, dopo una breve avventura con New York City. Non è mai più tornato in Inghilterra. Beviamo tè, mangiamo biscotti e ascoltiamo dischi blues. John è pallido, come se non avesse mai lasciato casa sua, figuriamoci l'Inghilterra, pallido quanto immagino fosse un tempo, ragazzino impacciato della scuola pubblica, cresciuto nella campagna inglese. Prima di imparare a guidare, andava in bici dappertutto. “A quei tempi non era come adesso, nessuno andava in bici a LA. Se lo facevi eri uno strano.” Una sera mi porta in uno dei suoi bar preferiti di Skid Row, il King's Eddy e, dopo una pinta, mi guarda bere mentre pontifichiamo. Di fronte a noi, una ragazza con occhiali da vista legge Proust e beve una Bud. Confesso che, al momento di andarcene, sono innamorato di lei, ma più tardi giungo alla conclusione che era solo un gesto ironico da parte di entrambi. Dopo essere stato cacciato da scuola, John fu mandato in una scuola per ragazzi difficili a Lon-

dra. Il quindicenne John trascorse gran parte dei suoi giorni bighellonando per le strade, e fu durante questo periodo che lesse per la prima volta *La famiglia* di Ed Sanders, conseguenza di un interesse crescente per la musica e la criminologia della West Coast. Quando marinava la scuola viaggiava e viaggiava sulla Circle Line, incapace di chiuderlo. Nel pomeriggio tornava a casa sua, in un pittoresco paesino del Kent, dove leggeva il libro in salotto, davanti al caminetto elettrico, mentre ascoltava *Forever Changes* dei Love.

Era infatuato di Susan Atkins anche prima di sapere che aspetto avesse ma, dopo aver contemplato la sua foto sgranata a pagina intera su *Helter Skelter*, se ne innamorò perdutamente. Guardava quella fotografia per minuti interi, perdendosi completamente. Nella foto segnaletica più piccola, in basso, sembrava folle e psicotica, ma non abbastanza da raffreddare il suo ardore. Ciò che più lo attirava della vicenda di Manson era la situazione difficile delle ragazze. Sembravano esse stesse delle vittime, e non erano molto più vecchie di lui quando erano state ammaliate da Charlie. Sadie sembrava la più bella e tragica di tutte. Scrisse al Frontera Women's Institute. Qualche settimana più tardi, ricevette una breve lettera in cui lei lo informava di aver visto la luce, e cercava di privarlo della sua fissazione.

L'interesse di John per Mason era scemato con il suo arrivo a LA, a metà degli anni '80. Tuttavia, è interessante notare che, al tempo, queste ragazze avevano passato la trentina e alcune di loro erano piuttosto disponibili. Adesso, soprattutto, rimpiange di non essere andato a Trona per conoscere Cathy “Capistrano” Gillies, che viveva in quel buco deserto. Con il senno di poi, pensa John, l'infatuazione per Sadie deve aver avuto un effetto malsano sul tipo di donne da cui è stato attratto in seguito e, quando visito una mostra di ritratti femminili che ha dipinto, molti dei soggetti presentano gli stessi attributi che accomunano le ragazze Manson. Queste ragazze sono magre per via delle pastiglie, più pallide che bianche, eternamente perse nei loro vent'anni, una vena artistica possibile e insoddisfatta celata in loro.

A volte John lavora alla libreria Stories sulla Sunset, a Echopark, e io ci vado in bici. Spesso mi dice che sembro più sportivo di quando mi sono trasferito qui.

Per un lungo periodo gli articoli di John sul “gradino più basso del giornalismo”, come li descrive lui stesso, hanno trattato ed evitato la pressione, spesso immaginata, di fare qualcosa di significativo o “creativo”, ma da qualche tempo ammette di essere stato colto dall'ambizione di lasciare una sua firma personale. Prima c'è stata una raccolta di sue poesie. Poi, ci sono state mostre dei suoi ritratti e altre poesie, molte delle quali sullo sforzo di trattenersi dal fare qualcosa di significativo. Quella mattina John ha incontrato un uomo da Denny's per vendergli una prima edizione di *Chiedi alla polvere* che aveva comprato anni prima a una svendita in giardino per pochi dollari. Affinché la gente non prendesse il loro scambio per un traffico di droga, hanno concluso l'affare nel bagno del ristorante.

La prima volta che sono stato a Hollywood, una ragazza mi ha servito zuppa e cetrioli sottaceto all'aroma di aneto annaffiati da champagne nel suo giardino sul retro mentre elicotteri della polizia giravano rumorosamente in cerchio sopra di noi, con i riflettori che si abbattevano sul quartiere. Nella sua camera da letto, stipata di libri (Denis Johnson, Rimbaud, Joan Didion, Raymond

Carver) e dischi (il primo 7” di Patti Smith, un album autografato di Nikki Sudden, i NEU! appoggiati con disinvoltura contro la parete), abbiamo ascoltato l'alter ego di Graham Fellows, Jilted John, e il suo LP *True Love Stories*. C'è stato un momento in cui, seduto sul suo letto ad ascoltare Jilted John e bere champagne scadente, ho sentito che non dovevo tornare a casa, alla libreria, per essere la persona che ero a Londra. Avevo scritto una serie di racconti che pubblicavo in opuscoli fotocopiati grazie ai quali tre anni fa un negozio, Ooga Booga, nascosto sopra una panetteria di Chinatown a Los Angeles, mi ha offerto di occupare un tavolo alla Fiera d'arte contemporanea. Lei era al tavolo di fianco, vendeva dischi; soprattutto vecchi, di blues, gospel e punk, che suonava per i potenziali clienti con un grammofono portatile. Nel corso di quei tre giorni abbiamo badato ai rispettivi tavoli quando uno dei due voleva uscire a fumare. A volte si fermava qualcun altro e badava a entrambi i tavoli in modo che potessimo fumare insieme.

Quando l'ho rivista, tra noi era calato un gelo che mi ha fatto balbettare nervosamente e dire le cose sbagliate, ma non aveva importanza. Il fatto che fosse successo - e che non fosse successo, né sembrasse possibile quando vivevo in Inghilterra e lavoravo in libreria - mi aveva fatto capire che queste e altre straordinarie cose succedono e che, se doveva succedere di nuovo, tanto valeva che fosse a Los Angeles: una città costruita sul sogno.

True Love Stories racconta la storia del risveglio emotivo di Jilted John, dall'età prepuberale a quella di giovane adulto; all'inizio fa coppia fissa con Sharon Smedley, prima di vederla baciare Colin Cooper. Dopo aver lasciato la scuola John prende il sussidio di disoccupazione e chiede al giornalaio se può riprendere il suo vecchio giro di consegne. Non c'è lavoro, ma è qui, sul lato B, che vede Karen lavorare dietro al banco. Dopo che lui ha bighellonato a lungo, fingendo di sfogliare le riviste, lei gli domanda se vuole comprare qualcosa. Al che lui risponde che si accontenta di guardare, facendola arrossire, prima di chiederle che cosa faccia quella sera.

Tre canzoni più tardi lo informa che è scappata da Londra. Spiega: “Non so bene dove sto andando ma credo che troverò lavoro come cameriera”. Nella canzone seguente, John può essere ascoltato mentre fa l'autostop verso sud per seguirla. Nella canzone finale del disco trascorre due giorni a cercarla prima di rinunciare e di dirle addio. Una volta tornato in Inghilterra, ho comprato il disco ma, anche se era una copia originale, con l'inserito di Scale e serpenti che ripercorre la storia di John, anche se l'ho ascoltato mille volte, non suonava come la prima volta che l'ho sentito. Dopo quell'episodio cominciai a credere davvero che lavorare in libreria mi stesse soffocando. Due anni prima, gli operai avevano cominciato i lavori dello Shard, che sarebbe diventato il palazzo più alto d'Europa. Prima e dopo pranzo, esaminavo il progetto dell'edificio - il suo completamento sembrava lontanissimo. Per il momento la libreria era più alta e mi piaceva immaginare il futuro e dove avrei potuto essere quando fosse stato completato. Mi figuravo una situazione completamente diversa da quella in cui mi trovavo. Non passò molto prima che cominciasse a crescere e poi a ergersi verso il cielo, e io continuavo a passarci di fianco mentre andavo e tornavo da pranzo. Ero dolorosamente consapevole di essere esattamente la stessa persona di prima, solo più vecchia. Se potevano costruire il palazzo più alto d'Europa nel tempo in cui andavo e tornavo da Pret, sognando, dovevo

andarmene di lì prima che fosse troppo tardi. Scrivo queste pagine quattro settimane prima del giorno in cui ti ho incontrato allo Château Marmont. Dico al receptionist che sono qui per vedere te, e lui mi dice di prendere l'ascensore fino alla suite dell'ultimo piano. È un ambiente molto rilassato, in contrasto con la sua reputazione di luogo d'incontro per le celebrità. Voglio dire, chiunque potrebbe entrare ma, essendo a Hollywood, per strada non c'è nessuno, e i pochi che ci sono sarebbero avvistati immediatamente mentre percorrono il vialetto incurvato. Devi fare il check-out tra un'ora, ma il tuo volo non parte fino alle 4, il che ci lascia un paio d'ore prima dell'arrivo della tua auto.

La suite è una serie di stanze bianche e occupa un intero piano. È strano incontrarti qui, così, perché sono più abituato a vederti nella piccola libreria indipendente di Londra dove un tempo lavoravamo assieme. Immagino che somigli all'ultimo piano di qualsiasi grande hotel, ma non ho trascorso molto tempo nei grandi hotel, soprattutto nelle loro suite dell'ultimo piano, e questo, dopotutto, è lo Château Marmont, che, stando alle riviste patinate delle sale d'aspetto d'ospedale, è forse l'hotel più iconico, nel più iconico dei quartieri, nella più iconica delle città dei Paesi iconici del nostro mondo occidentale. Sul balcone penso alla canzone *Whole Wide World* di Wreckless Eric:

Da bambino

Mia madre mi ha detto

Al mondo c'è una sola ragazza per te

E probabilmente vive a Tahiti

La vista dà su ampie zone di Hollywood e oggi c'è un grande cartellone pubblicitario di iTunes, alto tre piani, che presenta i Beatles e il loro *White Album*. È una vista che molte persone sognano un giorno di vedere, anche se non sanno di preciso che cosa sognano, e cosa vorrà dire essere la persona di cui sognano. Questo perché, a meno di non lavorare all'hotel, questa è una vista, affacciata sulle strade da quest'angolazione particolare, esclusiva e sperimentata da una ristretta minoranza di quelli che vengono qui. La maggior parte delle persone devono accontentarsi di allungare il collo e guardare in su.

Fumiamo erba, poiché nessuno di noi immagina un'altra opportunità di incontrarci qui, e ammetto con me stesso che sarebbe strano non farlo, anche se in Inghilterra fumo erba solo dopo il tramonto quando posso vedere il mio letto, prima di decidere di andare all'In and Out Burger più vicino. So che ce n'è uno sulla Highland, vicino a Hollywood High, cosa che sappiamo entrambi perché abbiamo visto innumerevoli video di skate - due piani di scale immortalati da ciò che gli skater sanno fare scendendole. Un cartello ben visibile avverte che è vietato andare in skate e che i trasgressori saranno perseguiti a termini di legge. Tu indossi ancora lo stesso completo preso a nolo di due notti fa, e io indosso la divisa di qualcuno che, anche se solo a livello inconscio, desidera che gli estranei lo considerino uno scrittore o un accademico o, perlomeno, qualcuno di più intelligente di quanto sia in realtà. Più tardi mi sbarazzerò di questa tenuta nel tentativo di essere proprio questa persona.

Anche durante la notte degli Oscar o dei Grammy, qui si vedono pochi pedoni camminare lungo la strada. In effetti, ci sono persone che scendono e salgono dalle macchine, che vanno e vengono da luoghi di lavoro lungo il nostro percorso, ma noi sembriamo gli unici che camminano per il gusto di farlo. È una strana sensazione, che non è

sfuggita al receptionist dello Château quando hai detto che avremmo fatto una passeggiata e lui ha chiesto se volessi un'auto.

Ci fermiamo automaticamente quando il semaforo diventa rosso, anche se non arrivano macchine da nessuna direzione. È buffa la rapidità con ci siamo abituati al loro senso di marcia benché nessuno di noi sia particolarmente ligio alle regole. Solo, ci sembra più facile attraversare quando il semaforo dice di farlo anziché stabilire noi quando è sicuro. Le auto rallentano per esaminare la strana visione di due sconosciuti che camminano lungo Sunset Boulevard. Alcune minacciano di fermarsi, indicandoci, forse per chiedere se abbiamo bucato o ci serve aiuto, prima di ripensarci. Ormai ho fame e il mio stomaco brontola sonoramente, ma non c'è ancora nessun segno di In and Out Burger. Un'auto accosta e una donna abbassa il finestrino per parlarci mentre aspettiamo che scatti il semaforo. Scusate, esordisce (o qualcosa del genere, è molto educata), sto facendo il casting per un lungometraggio e voi due mi piacete molto. Vi dispiace se vi scatto una foto e vi chiedo qualcosa di voi? In passato, quando la vanità mi insegnaiva più da vicino, ho avuto dei momenti in cui sognavo di poter essere salvato dalla natura futile della mia esistenza da qualcuno che mi avvicinava così, per strada e schioccando le dita, ma non era mai successo e, ora che questa possibilità si è presentata, non riesco a capire perché mai io l'abbia desiderato. Tutto quello che voglio è un cheeseburger, delle patatine e magari un milkshake, anche se ancora non ho deciso che cosa voglio bere.

Diciamo che ci penseremo e lei lo accetta, poi facciamo qualche passo e ci voltiamo, come se avessimo cambiato idea. C'è mancato poco, ci diciamo, dopo che ci siamo augurati a vicenda una buona giornata e abbiamo ripreso la passeggiata. Finalmente veniamo premiati dalla comparsa, come un'oasi all'orizzonte, di In and Out Burger. Adesso ho la gola riarsa e i vestiti appiccicati alla pelle. Il parcheggio affollato è la prova che qui ci sono altre persone, ma ora che siamo dentro la coda non sembra avanzare, e so che tu stai pensando di lasciari perdere perché lo sto pensando anch'io. Fissiamo i menu oltre le teste di quelli davanti a noi e oltre le facce amichevoli di quelli che lavorano dietro al bancone. Ci sono cose che spesso non sono scritte sul menu. Io lo so e lo sai anche tu, perché in passato entrambi siamo stati qui con qualcuno che ordina questi piatti, ma non riusciamo a ricordare gli speciali nomi in codice con cui li chiedono. C'è un giungla qualcosa, ti dico. Un giungla qualcosa, concordi, ma nessuno di noi riesce a ricordare cosa sia questa giungla. C'era anche qualcosa che aveva a che fare con cipolle fritte, formaggio fuso e densa salsa Thousand Island rosa chiaro, ma queste cose non sono sul menù vero e proprio e inoltre sono conosciute solo col loro nome in codice. Qui mi sento come un turista, soprattutto vestito come sono. Decidiamo di attenerci al menu appeso e ordiniamo cheeseburger, patatine, una coca e un milkshake. Poi ci facciamo da parte, spostandoci verso il lato del bancone, e aspettiamo che vengano chiamati i nostri numeri. È affollato e i numeri non sembrano seguire un ordine. La gente in fila dietro di noi si sposta in avanti per ritirare il proprio cibo. Mi chiedo se abbiano saltato i nostri numeri e valuto se indagare. I nostri numeri vengono chiamati e trangugiamo il nostro cibo in silenzio.

Fuori, contenti di essere fuori di lì, lontani da tutta quella gente, ci confessiamo che era esattamente ciò di cui avevamo bisogno. Ora siamo più loquaci e ci avviamo lungo la Highland, lontani

dalla Sunset, verso il Santa Monica Boulevard. Entriamo in una galleria e dentro troviamo una mostra degli studi di Andy Warhol sulla Barbie. È come se la mostra fosse stata allestita per noi, tenendo conto di ogni dettaglio del nostro viaggio finora. Voglio dire, ci diciamo, come sapevano, dopo che prima abbiamo parlato di visitare una mostra o un museo, che ciò che davvero volevamo era semplicemente vedere un paio di Barbie aerografate da Warhol? Questa è sinergia, conveniamo. Dall'altro lato della strada c'è una libreria (e di nuovo, come fanno a saperlo?), farcita come un pollo letterario di tascable con le pile di libri talmente precarie da sembrare pericolose mentre esploriamo i corridoi leggendo i dorsi. Continuiamo a camminare, fissando le insegne dei negozi, confrontando l'esperienza con l'essere inghiottiti interi da un catalogo di Ed Rusha. Oliver una volta ha fatto notare che, siccome così tanto a Los Angeles è progettato per essere visto a bordo di un'auto, quando si è a piedi la città assume un'altra dimensione, che molti dei suoi abitanti non sperimentano. Ogni insegna, ristorante, idrante, cartellone, luce al neon, marciapiede sgretolato o facciata potrebbe essere un'opera a sé, e ci fermiamo a osservarli tutti, come se avessimo pagato l'ingresso e adesso volessimo giustificare la spesa. Ma questa è una mostra che non finisce, e i miei piedi doloranti e la caviglia gonfia, dopo appena un mese qui, ne sono una prova. Si può camminare e camminare fino a crollare e camminare gattoni su mani e ginocchia, e non aver ancora raggiunto l'altro capo. Arriviamo allo Château e ci sediamo nel giardino vicino alla piscina, sentendo diradarsi la nebbia nelle nostre teste mentre aspettiamo l'auto. Ordiniamo delle birre. Hai visto chi era? mi chiedi. Mi volto e vedo Tony Hawk, lo skater famoso in tutto il mondo, scortato a un tavolo. Dopo che hai riportato la tua macchina all'aeroporto, prendo il bus per la stazione della metro.

Scendo con l'ascensore, e una faccia familiare si volta a guardarmi. “Ehi”, dice, “tu sei il tizio di prima in bagno?” Faccio un cenno di assenso alla figura ma non sorrido né mi fermo per guardare indietro mentre continuo a camminare.

È allora che vedo i suoi capelli biondo platino, le labbra cremisi e gli enormi occhiali da sole muoversi attraverso la sala da pranzo. In seguito ricorderò che è accompagnata da un'altra persona, anch'essa bionda, che indossa occhiali da sole e di statura analoga. Non so dove stanno andando, se sono appena arrivate o se ne stanno andando, ma mentre mi dirigo verso l'uscita mi ritrovo in coda dietro di loro, senza più pensare che devo uscire per usare il telefono. La porta di vetro si sta ancora chiudendo quando la raggiungo e la spingo. Fuori, i fotografi si arrampicano gli uni sugli altri gridando il suo nome. Quelli attorno alla recinzione la fiancheggiano per catturare la sua immagine dall'angolazione migliore, mentre percorre il breve tratto del parcheggio prima di salire in auto, una gamba dopo l'altra, l'intensità delle macchine fotografiche che, ormai, è al massimo. È un momento che dura una frazione di secondo, perché fa retromarcia prima di partire, a sobbalzi, ed eccola, una donna con enormi occhiali da sole, capelli biondo platino, labbra rosse, la testa appena abbassata, sul sedile del passeggero. I fotografi cercano di starle dietro, mentre altri raggiungono i loro veicoli. Alcuni di loro corrono ancora quando ormai quasi un isolato li separa.

Matthias Connor è uno scrittore inglese conosciuto

anche come Wolf Boy. Con la sua collana autoprodotta Poppy Books, Matt racconta storie di lunghe negoziazioni con la vita, attraverso gli occhi di personaggi sfruttati, solitari, cinici e persi, nel tentativo di trovare una sua voce, capace di svelare i dettagli importanti del mondo, trovare ragioni per vivere e distinguere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato.

John Divola (1949) vive e lavora a Los Angeles. Dal 1988 è professore di arte alla University of California, Riverside. Il suo lavoro è stato presentato in più di sessanta mostre personali e in duecento collettive negli Stati Uniti e a livello internazionale.

SEZIONE 9 EXERCISES IN COHERENCE
UN ESPERIMENTO POST-SURREALISTA CHE ASSOCIA LAVORI VISIVI E FONTI LETTERARIE CHE NON HANNO APPARENTEMENTE NULLA IN COMUNE
POESIE DI DARIO BELLEZZA IMMAGINI DI DOUG RICKARD (immagini pp. 102, 104, 106, 107, 110)

Il mare di soggettività sto perlustrando

Il mare di soggettività sto perlustrando
immemore di ogni altra dimensione.

Quello che il critico vuole non so dare. Solo oralità invettiva infedeltà

codarda petulanza. Eppure oltre il mio io sbudellato alquanto c'è già la resa incostante alla quotidianità. Soffrire umanamente

la retorica di tutti i normali giorni delle normali persone. Partire per un viaggio

consacrato a tutte le civili suggestioni: pensione per il poeta maledetto dalle sue oscure maledizioni.

Dio mi moriva sul mare

Dio mi moriva sul mare
azzurro, sul suo pattino dove
mi aveva invitato ad andare.

Ma fu la gelosia, la normalità dei ragazzi a spingermi a rifiutare, ad alzare le spalle alle battute salaci.

L'odore del mare riempiva le navi e tu cantavi negli occhi ridarella di vittoria.

Morte segreta

Ora alla fine della tregua tutto s'è adempiuto; vecchiaia chiama morte e so che gioventù è un lontano ricordo. Così senza speranza di sapere mai cosa stato sarei più che poeta se non m'avesse tanta morte dentro occluso e divorato, da me prendo infernale commiato.

A Elsa Morante

I ragazzi drogati, guardie del corpo dell'Assoluto, vanno per il mondo

mattutino fino alla sera della loro sopravvivenza: come passerotti mangiano distrattamente tutti presi dai loro sogni d'avventura.

E la sciagura che li coglie per strada e li fulmina pienamente stecchiti li lascia preda delle iene umane che scrivono i loro necrologi sui giornali.

Le loro dita sono piene di anelli, la loro grazia bugiarda di mentire sa che io non ho bisogno di droghe.

E mi guardano come un povero reietto, un infelice, ma troppo non m'offendo. So che vanno per le vie del mondo con in bocca il sapore della polvere e del tossico: strepito vano è il loro baloccarsi bambino, orgoglio luciferino di chi si consuma, strugge come cera, ma anche così la mia voce smorta li vorrà sempre al mio capezzale.

Ho paura. Lo ripeto a me stesso

Ho paura. Lo ripeto a me stesso invano. Questa non è poesia né testamento. Ho paura di morire. Di fronte a questo che vale cercare le parole per dirlo meglio. La paura resta, lo stesso.

Ho paura. Paura di Morire. Paura di non scriverlo perché dopo, il dopo è più orrendo e instabile del resto. Dover prendere atto di questo: che si è corpo e si muore.

(Un sincero ringraziamento a Gloria Bellezza per averci permesso di pubblicare le poesie di suo fratello Dario)

Dario Bellezza (1944-1996) è stato un poeta, scrittore e drammaturgo italiano. Ha scritto su numerose riviste di letteratura e poesia come Nuovi Argomenti, Paragone, Carte Segrete oltre che sui più importanti quotidiani e settimanali. Definìto da Pasolini “il miglior poeta della sua generazione”, tra le sue opere ricordiamo L'Innocenza (1970), Invettive e Licenze (1971), Morte Segreta (1976), Testamento di sangue (1992) e L'avversario (1994).

Doug Rickard (1968) è un fotografo americano che vive e lavora a San Francisco. La sua monografia A New American Picture è stata di recente pubblicata da Aperture Foundation e Koenig Books. Rickard è fondatore dei siti internet American Suburb X e These Americans.

SEZIONE 10 FELDMANN PICTURES
UN ARTISTA È INVITATO A CONDIVIDERE DELLE OPERE CHE TENEVA NASCOSTE. QUESTA SEZIONE È ISPIRATA AD HANS PETER FELDMANN CHE, IN OCCASIONE DI UNA MOSTRA, CHIESE A FISCHLI&WEISS DI INVIARGLI IMMAGINI DI LAVORI CHE NON AVEVANO MAI VOLUTO MOSTRARE IN PUBBLICO
BY CARTER MULL

Carter Mull (1977) è un giovane artista americano che vive e lavora a Los Angeles. Gran parte

delle sue opere nascono dalla rielaborazione di immagini attraverso una serie di stratificazioni visive, nella forma e nel linguaggio. Molto attento al ruolo che le immagini occupano nella società contemporanea, il suo lavoro può essere letto come un tentativo di esaminare il modo in cui i vari media possono modellare la nostra comprensione del mondo a livello vivo. Il suo approccio è quasi quello di uno scultore di immagini, che tratta come materia non del tutto grezza, bensì piena di significato. I suoi soggetti sono quindi espressione di un'identità multiforme, ambigua, schizofrenica, derivante da questo processo di sovrapposizione, fusione, cancellazione, addizione degli ingredienti utilizzati.

“La sedimentazione del mio processo creativo dal 2007 al 2010 è conservata su diversi hard disk nel mio studio. Se fossi nato prima, forse questi dischi fissi somiglierebbero a pile di cartelline piatte o addirittura a una rastrelliera per quadri... Frugando tra queste collezioni, ho aperto gli ultimi file che non sono mai diventati oggetti. Queste immagini funzionano come etichette lungo una sequenza, punti d'arresto lungo un percorso. Il percorso è quello che va dalla spinta autopoietica fino all'oggetto. Questo viaggio è la manifestazione di un'idea attraverso le tecnologie, è un viaggio nei materiali per creare oggetti di cognizione e desiderio. Sfogliare le sequenze di files è come seguire una pista che conduce a una sorgente – come il mito del filo nel labirinto. Ma, setacciando gli anni dal 2007 al 2010, partendo dalla sensibilità fino ad un punto di vista più lucido, il percorso si fa pubblico, affascinante in quanto i registri “incompiuti” rivelano la mia posizione attuale, iscritta nelle mie opere dal 2010 a oggi.”
Carter Mull, 2012

(immagini pp. 116-125)
SEZIONE 11 A NEW REPORTAGE
LA CLASSICA FORMA DEL FOTOREPORTAGE RIVIVE ATTRAVERSO LE ESPERIENZE DIRETTE DI ARTISTI, SCRITTORI E MUSICISTI
MAGICAL THINKING, SPIRIT SONGS AND WALKING ON LEAVES IN UBIN testo e foto di Mike Cooper
(Foto p. 129)

La mia passione per le isole risale a quand'ero giovane ed è nata grazie a diversi spunti; uno di questi è stata la lettura de *La tempesta* di Shakespeare, per un esame di Letteratura inglese. Nei miei viaggi ho visitato moltissime isole, tra cui Fiji, Tahiti, Hawaii, Nuova Zelanda, Thailandia, Malesia, Borneo, Hong Kong e Singapore.

“Non dovete aver paura. L'isola è piena di questi sussurri, di dolci suoni, rumori, armonie, che non fanno alcun male, anzi dilettono. A volte sono migliaia di strumenti che vibrando mi ronzan negli orecchi...”
(William Shakespeare, *La tempesta*)

Ho trascorso un mese sull'isola di Pulau Ubin, vicino a Singapore. Il mio progetto iniziale era quello di realizzare una “mappa sonora” dell'isola; luoghi che avevo visitato e dove avevo fatto dei *field recordings*, che potevano essere visitati da altri con un'esperienza d'ascolto simile. Ma è diventato molto di più, e alla fine ho realizzato tre brevi filmati e un'ora di registrazione di paesaggio sonoro.

Il mio "lavoro" e i miei interessi artistici sono vari e diversi tra loro; tra essi c'è quello per l'ecologia acustica, chiamata anche "ecoacustica" o "studio dei paesaggi sonori", descritta (da Murray Schafer, autore de *Il paesaggio sonoro*, 1997) come "il rapporto, attraverso il suono, tra gli esseri viventi e il rispettivo ambiente". Questa disciplina analizza il modo in cui interpretiamo e siamo influenzati dai suoni naturali e artificiali in cui siamo immersi. Schafer suggerisce anche che le persone "riecheggiano il paesaggio sonoro nella lingua e nella musica". Tenendo sempre a mente quest'affermazione, per anni ho inserito i *field recordings* nei miei concerti musicali, spesso improvvisati. Steven Feld, antropologo/musicologo e amico, ha coniato l'espressione "Eco-Musa-Ecologista", che mi piace e con cui sento un'affinità. Per me i suoni della natura sono "musica", una "composizione" spontanea e con uno scopo creata dai miei amici animali e vegetali, da volatili e insetti. Ormai molti compositori utilizzano per le loro opere suoni naturali o *field recording*, come materiale per la manipolazione digitale. Personalmente, la considero una forma di sfruttamento, e preferisco collaborare anziché colonizzare.

(Foto p. 131)

La spiaggia-barriera del nord

Singapore ha leggi d'immigrazione molto severe, e solo pochi chilometri d'acqua la separano dalla Malesia. In realtà la distanza è talmente ridotta da poter essere coperta a nuoto da un elefante, come in effetti è successo nel 1991. Non riesco a capire se questa spiaggia-barriera serva a impedire lo sbarco di altri animali o alla gente di gettare rifiuti sulla spiaggia. I giapponesi hanno attraversato questa distesa d'acqua a bordo di gommoni in pochi minuti dalla Malesia, quando hanno invaso e occupato Singapore durante la Seconda guerra mondiale.

“Oltre il mare, lampade ad arco crepitano
 Dall'altra parte della spiaggia, il filo spinato giace
 Freddo affilato e abbandonato
 Ad arrugginire su questa spiaggia
 Il vecchio mondo l'altra facciata
 L'emigrante è caduto, esausto
 Uomini stanchi e senza voce lontani dal tuo amore
 La sua anima strappata o forse solo lasciata indi-
 etro.”
 (Mike, Cooper, *The Migrants Song*)

(Foto p. 131)
Sunset Beach

L'isola non è mai del tutto silenziosa. Sia di notte che di giorno il livello sonoro degli insetti può essere intenso quanto quello del traffico cittadino (85 decibel) e, siccome sull'isola non c'è elettricità, si sente sempre il rumore di qualche generatore. Il rumore del traffico sulla vicina isola di Singapore viaggia sull'acqua, così come il brusio dei battelli con gruppi di turisti che urlano e ridono. I velivoli che sorvolano l'isola, e che atterrano e decollano dall'aeroporto di Changi, si mescolano alle grandi tempeste tropicali che, soprattutto di notte, scuotono il cielo e alla pioggia battente che cade sui tetti di stagno delle case degli artisti. Animali, fantasmi del vicino cimitero cinese, uccelli che nidificano e ratti che si muovono rumorosamente sul tetto mentre cerco di dormire sotto la zanzariera. "Eugene", la rana che vive con noi, gracida forte per tutta la notte nella stanza vuota qui accanto.

*“Ci avviciniamo allo zero, sempre più sottile
Pura luce trasparente.*

Ha poche parole; parole scelte con cura.
 È andato al cinema, dall'est.
 Gli sono piaciuti i film e dormire.
 Frammenti, ha visto; ha continuato a credere
 Alle metafore, ai segni e ai simboli.
 Progetta sogni di luce.
 Ha trovato un rumore.
 Il tram elettrico, il ruggito della cascata
 Un'umida sbavatura verde
 Il rumore si è fatto più forte
 Un'astrazione ricorrente
 Un rumore accecante di bunker
 Un ruggito scoppiettante, uno squillo lamentoso."
 (Mike Cooper, Torch Song)

(Foto p. 132)

È stato sull'Isola di Lamma, vicino a Hong Kong – dove sono stato qualche anno fa per una breve residenza come artista sonoro – che ho conosciuto il “pensiero magico”, che persino i miei amici più razionali di Hong Kong si concedono. Nella piccola spiaggia dove abitavo, e dove avevo tenuto un concerto all'aperto, c'era un piccolo tempio taoista su una roccia vicino al mare. La mia amica, un'artista concettuale e del suono, nonché curatrice d'arte, l'ha visitato con me. È entrata, ha fatto una breve preghiera e ha acceso dell'incenso come offerta per chiedere bel tempo durante la mia esibizione.

(Foto p. 133)

Templi di Pulau Ubin

Il tempio Ting Da Bo Gong è rinomato per le sue presentazioni dell'Opera cinese e questo pomeriggio, quando sono andato nella piazza principale vicino al pontile dei ferry per pranzare, ho visto che è occupata da una "versione speculare" (o riproduzione) del tempio, che si trova su una collina vicina. Ci sono cantanti d'Opera cinese e musicisti che fanno le prove con percussioni, cembali e violini cinesi a una corda. Un gruppo rock di Singapore sta sistemando il palco e più tardi suonerà canzoni pop cinesi. Fanno le prove tutti insieme. Sarà un concerto per raccogliere fondi per il tempio.

La maggior parte dei templi di Pulau Ubin sono taoisti cinesi. Il taoismo è una tradizione filosofica e religiosa che insiste sulla vita in armonia con il Tao. Tao significa "via", "sentiero" o "principio". Le scuole taoiste seguono per tradizione il culto del poeta Laozi, di immortali o antenati, oltre a una varietà di rituali di divinazione, esorcismo e pratiche per raggiungere l'estasi, la longevità o l'immortalità.

Il taoismo è incentrato sul wu wei (agire senza agire), la "naturalità", la semplicità, la spontaneità e i Tre Tesori: compassione, moderazione e umiltà.

“Wu wei... letteralmente significa ‘non azione’, ma non significa giacere tutto il giorno come un ceppo d’albero morto... significa piuttosto evitare le azioni che non sono spontanee... rifuggire azioni calcolate abilmente e qualsiasi attività che nasca da una ricerca di profitto.”
(John Blofeld, Taoism)

Negli antichi testi taoisti, il wu wei è associato all'acqua per la sua natura flessibile - viene detto che, disponendo la propria volontà in armonia con l'universo naturale, è possibile evitare un accadimento potenzialmente dannoso. Seguire il Tao significa riconoscere l'armonia interiore e l'equilibrio di tutti gli esseri viventi.

Ogni giorno, camminando, ho realizzato diverse "installazioni di foglie" lungo le strade di Ubini, come fossero "confini artificiali", che ho poi documentato con foto e video. Di solito, venivano distrutte rapidamente dalla gente in bici, dal vento o dalla pioggia. Una caducità in sintonia con l'uso locale.

Di notte, il paesaggio sonoro e l'aspetto visivo cambia radicalmente rispetto a quello diurno. Gli umani sono dotati di una visione notturna limitata e la foresta assume un aspetto inquietante e forse, per alcuni, minaccioso; suoni inaspettati e ignoti provengono da distanze sconosciute, quando grandi foglie secche, frutti tropicali, noci di cocco e talvolta interi alberi cadono al suolo. I versi degli uccelli diurni sono sostituiti dalle grida meno frequenti di quelli notturni, e il mondo acustico creato dagli insetti muta profondamente: il suono di strani intrattenitori al lavoro.

Ho realizzato diverse registrazioni di passeggiate su foglie secche, una in particolare al Tempio della ragazza tedesca (vedi sotto). Gli abitanti della Papua Occidentale usano l'espressione "camminare sulle foglie degli alberi", che significa percorrere grandi distanze a elevata velocità – soprannaturale!!!

*“Cantano/”lo saremo, saremo liberi”/
e cammineremo sulle foglie degli alberi/cammineremo
sulle foglie degli alberi.”*
(Mike Cooper, Spirit Song)

(Foto pp. 135-136)

Il Tempio della Ragazza Tedesca

Il Tempio della Ragazza Tedesca dista 4 chilometri dal pontile principale vicino alla cava di Ketam. Non si trova sul percorso turistico, e viene visitato solo da chi lo cerca espressamente.

Un luogo pacifico e di contemplazione. Qui, una specie di uccello a me sconosciuta ha costruito su un albero magnifici nidi simili a ceste. Quando mi avvicino per fotografarli, uno degli uccelli si finge ferito e cade a terra ai miei piedi, cantando, cercando di distrarmi e di attirarmi lontano dall'albero.

Il suono ambientale intorno al Tempio della ragazza tedesca è fatto quasi completamente di silenzio, ad eccezione di alcuni uccelli che cantano e del vento che soffia nell'erba alta circostante. Un grande albero di Assam o di tamarindo sovrasta il santuario, e le sue foglie secche ricoprono il terreno. Decido di incidere qui una "camminata sulle foglie" col mio registratore digitale portatile (nella speranza, forse, che sia accompagnata dallo spirito della defunta?). Cammino lentamente intorno al santuario e registro i miei stivali che schiacciano le foglie secche. Il suono di me che "cammino a Ubin" costituisce una parte rilevante dei miei *field recordings*.

Ecco la storia di questo tempio: all'inizio del XX secolo, il direttore di una piantagione di caffè viveva nelle vicinanze con la sua famiglia. Alla fine della Prima guerra mondiale, i soldati inglesi misero al confino i genitori, ma la figlia riuscì a fuggire dalla porta sul retro. Pare che sia morta cadendo in una cava vicina. Il suo cadavere fu scoperto dai lavoratori della piantagione che, ogni volta che le passavano vicino, coprivano il suo corpo di sabbia e offrivano preghiere, fiori e incenso in segno di rispetto. In seguito, un gruppo di minatori cinesi portò i suoi resti sulla cresta della collina e le diede una degna sepoltura. Nel 1974 la salma fu esumata per fare posto agli scavi, e spostata nel luogo attuale. I suoi resti furono trasferiti in una costosa urna funeraria a Jiangsu, acquistata appositamente dalla com-

pagnia di scavo Aik Hwa. Oggi l'urna, un pesante vaso bianco, svezta su un altare incrostato di polvere coperto da un'inquietante raccolta di omaggi femminili: spazzole per capelli, smalto per unghie, cipria, olio di cartamo, acqua di colonia, confezioni di rossetto Revlon e bussolotti usati per estrarre i numeri della lotteria. Un tavolo rosso da indovina corredato di sedia occupa un altro angolo. Ai muri sono appesi vestiti e giochi infantili. Trattandosi di una ragazza straniera, al centro del santuario è stata collocata una Barbie, accompagnata da un rosario, poiché era cristiana. Non molto tempo fa qualcuno ha aperto l'urna per verificare se i suoi resti fossero davvero lì dentro. Era vuota, ma questo non ha scoraggiato la gente a visitare, pregare e portare i propri rispetti. Un visitatore abituale ha detto: "Ah, ma è proprio per questo che è una divinità. È invisibile ma onnipresente, come Tua Pek Kong. Il suo potere è onnipresente".

Un altro piccolo tempio sorge di fianco al primo per onorare Orr Ki (Talpa Nera), annegato nelle vicinanze diversi anni fa. Alcuni credono che la sua morte fosse predestinata affinché accompagnasse e proteggesse la ragazza tedesca. La recente aggiunta dei vestiti e delle scarpe da bambino vicino al tempio costituisce una sorta di venerazione dello spirito degli infanti, praticata anche in Thailandia (Guman Thong) e Malesia (Toyol).

La presenza in questo tempio della croce cristiana, Na Tuk, divinità cino-malesi e venerazione dello spirito dei bambini è un'affascinante fusione tra religione cinese e credenze popolari. C'è anche un tempio per i due "Fratelli guardiani degli inferi", il cui compito è quello di riportare gli spiriti erranti all'Inferno.

(Foto p. 137-138)

Il mio tempio Na Tuk Kong

A volte, la notte, mi sedevo per ore fuori al buio ad ascoltare. Spesso ho vissuto un'esperienza che avrei paragonato al nuotare sott'acqua nell'Oceano. Mi trovavo dentro un medium alieno, organico, talvolta minaccioso e opprimente. Ho cominciato a percepire la foresta e i suoi rumori come una cosa completa, unificata, simile appunto al mondo subacqueo dell'Oceano, un mondo completo e diverso da quello che abitiamo di giorno sulla terraferma. Stavo sperimentando forse una "Simil-Sensazione oceanica"? Un'esperienza impressionante e un'epifania.

“Calore ronzante / fastidiosamente forte / un altro animale / affoga, presumibilmente...”
(Mike Cooper, *Buzzing Heat*)

I templi vengono costruiti in luoghi dove le persone fanno degli incontri. La struttura del santuario, solitamente dipinta di giallo, potrebbe sembrare spoglia ad eccezione di un pezzo di granito. La religione asiatica venera la natura e sostiene che gli spiriti Dato vivano negli alberi, nelle pietre e persino nei pozzi.

Si dice che i Na Tuk Kong siano esseri soprannaturali che vivono in un'area particolare. I Na Tuk sono vestigia di una religione malese animista pre-islamica, e ho creato il mio Na Tuk Kong con un ramo di palma, piume di gufo, fiori, foglie, latine vuote riempite di incenso e due noci di cocco, e l'ho chiamato Kelapa Kepala o Testa di Cocco, un'espressione che ho sentito usare a Bali per descrivere chi viene considerato un po' stupido.

“Sono seduto fuori, al riparo del tetto imbarcato per la pioggia battente. Talvolta, il suono della pioggia e del tuono è spaventosamente forte. Dall'interno della casa sento a malapena Yuzuru

Maeda, la mia collega artista, anch'essa in residenza, che si esercita con il suo sarod indiano. Canta dolcemente e suona una canzone che ricorda di aver amato in passato. È *Coconut* di Harry Neilson."

*“Metti il lime nel cocco e bevili insieme,
Metti il lime nel cocco e ti sentirai meglio,
Metti il lime nel cocco e bevili tutti,
Metti il lime nel cocco e chiamami domattina.”*

(*) Sensazione oceanica – http://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic_feeling
 Simil-Sensazione oceanica – http://room40.org/store/abrahams_cooper_oceanic
 Camminare a Ubin – <http://www.cooparia.com/projects/walking-in-ubin>

[Nel periodo che va dal 6 maggio al 6 giugno del 2012, Mike Cooper è stato invitato come artista in residenza a Pulau Ubin dal gruppo The Artists Village (TAV) di Singapore]

Negli ultimi 40 anni Mike Cooper è stato un esploratore musicale di livello internazionale. Ha suonato e registrato, come solista e in diverse formazioni, muovendosi tra vari generi musicali. Nato come chitarrista e cantautore folk-blues, il suo lavoro è andato diversificandosi fino ad includere musica improvvisata, elettronica, musica live per film muti, radio art e installazioni sonore.

SEZIONE 12
MUSTER

A VOLTE, NELLA MODA COME NELLA
VITA, I DETTAGLI SONO PIÙ IMPORTANTI
DELL'INSIEME. IN QUESTA SEZIONE, LA
DESIGNER DI ORIGINE OLANDESE JULIA
FROMMEL (1978) SELEZIONA E CONTRA-
PONE VARIE IMMAGINI, RENDENDO ES-
PLICITI PATTERN VISIVI INASPETTATI

(immagini pp. 142-147)

SEZIONE 13
TOUCHABLES

UN'INDAGINE SULLE PROPRIETÀ SENTIMENTALI DELLE ESPERIENZE RIPRODOTTE,
CONDOTTA DALL'ARTISTA E SCRITTORE
MICHELE MANFELLOTTO

Touchables 3

A HOOLIGAN ICONICITY

*“Si vvo’ un terno sicuro, Titta mia,
Senti com’hai da fane”*
Giuseppe Gioachino Belli, *Devozzione pe vvince ar lotto*, 1830

La terza parte di TOUCHABLES deve il titolo a un'espressione di Pier Paolo Pasolini, la cui teoria del cinema (soprattutto gli scritti di *Empirismo eretico*, 1972) informa direttamente la mia indagine, cioè la ispira, ne costituisce la premessa e ne determina il metodo. Secondo Pasolini (NERO #28), il linguaggio del film raggiunge lo spettatore in modo del tutto simile a un frammento di realtà: cioè per capire un pezzo di cinema i sensi e l'intelletto fanno più o meno lo stesso lavoro necessario a leggere una scena di vita vera. Più precisamente, per Pasolini la logica del

racconto cinematografico ripete la narrativa propria del ricordo e del sogno e comunica per mezzo di figure che, sebbene tratte dalla realtà, operano come sintesi di situazioni o concetti più complessi.

Se Pasolini aveva ragione, allora deve esistere anche una memoria seconda, parallela a quella biografica, storica, che ogni individuo matura nell'esposizione costante al flusso degli audiovisivi: un bagaglio di immaginari condivisi, la cui unica variabile è di natura assolutamente sentimentale.

A tale conclusione arrivò già, in qualche modo, Pasolini stesso. Il quale però, specie nell'ultima parte della sua vita, vide nella diffusione della cultura di massa il trionfo del capitalismo industriale e la fine della storia.

Poco dopo *Empirismo eretico*, Pasolini pubblicò *Contro i capelli lunghi* (Corriere della Sera, 7 gennaio 1973), pezzo giornalistico che esaminava l'estetica hippie come linguaggio, descrivendone l'evoluzione. Dal primo incontro con due hippie europei (i cui capelli lunghi, prima del 1968, rappresentavano un simbolico ripudio dell'etica borghese) al ritratto di due giovani persiani (per i quali pochi anni più tardi lo stesso costume assumeva segno opposto, significando familiarità con gli usi occidentali e perciò benessere sociale), Pasolini raccontava la corruzione semiotica del fenomeno hippie, il cui atteggiamento di rifiuto si era fatto via via più generico, ambiguo, potenzialmente reazionario.

Lo schema delineato da Pasolini denunciava una disintegrazione dei significati, la cui leggibilità non poteva che essere travolta dalla "teppistica iconicità" dei linguaggi non verbali: della televisione in primo luogo, responsabile di educare la massa al consumo.

Nell'Iran dove aveva visto nei capelli di due studenti il segno della tragica soggezione culturale che ispirò il primo scritto corsaro (ripubblicato postumo con il titolo *Il "discorso" dei capelli*, appunto in *Scritti corsari*, 1975), Pasolini tornò comunque a girare *Il fiore delle Mille e una notte*.

Basato sulla famosa raccolta, il film chiudeva la trilogia detta "della vita" o "del sesso gioioso" (dopo *Il Decamerone*, 1971 e *I racconti di Canterbury*, 1972), che celebrava la grandezza del sesso privo di tabù, l'assoluto naturale, attraverso la rappresentazione del principale oggetto d'amore dell'autore, cioè *"la corporalità popolare"*.

Ma chi era Pier Paolo Pasolini?

Prima di tutto era poeta, scrittore: e fu filologo, linguista, critico, giornalista, sceneggiatore, regista, autore teatrale, attore, artista visivo e, nel senso più autentico del termine, performer.

Nacque a Bologna nel 1922, da un ufficiale fascista e una maestra friulana di origini contadine: in Friuli trascorse periodi lunghi, girò l'Italia a causa del mestiere del padre e a Bologna finì il liceo e si iscrisse all'università, dove studiò storia dell'arte con Roberto Longhi e fece i primi esperimenti letterari. Durante la guerra sfollò in Friuli e lì scrisse poesie in dialetto friulano, la lingua della madre.

Nel febbraio del 1945 il fratello minore Guido moriva a Porzûs, nell'eccidio che vide diciassette partigiani tra socialisti e cattolici massacrati da altri partigiani comunisti. Il lutto segnò la famiglia e il fratello divenne un fantasma di cui Pier Paolo non si liberò mai.

Finita la guerra, Pasolini divenne insegnante. Si iscrisse al partito comunista (al quale pur sempre appartenevano i carnefici di Guido), pubblicò poesie in friulano e soprattutto capì di

essere omosessuale. Nel 1949 fu denunciato per corruzione di minore (aveva una relazione con un suo studente), fu espulso dal partito e sollevato dal suo incarico a scuola.

Fuggì a Roma con la madre e per anni fu poverissimo, finché nel 1955 pubblicò *Ragazzi di vita*, il primo romanzo di successo. Sperimentale dal punto di vista linguistico (il dialetto romanesco è usato in chiave espressionista e non mimetica), estremo nei contenuti (è la prima opera che tratta la miseria del sottoproletariato senza risparmiare temi quali la prostituzione maschile), *Ragazzi di vita* fu criticato e accusato di pornografia: ma fu difeso dagli altri scrittori (anche Ungaretti spedì una lettera al giudice) e fu capito dal pubblico, che lo comprò.

Negli anni successivi Pasolini pubblicò di tutto (un'antologia della poesia popolare italiana, che dedicò al fratello morto; i versi di *Le ceneri di Gramsci*, opera pure duramente criticata dagli stessi comunisti, cui era rivolta), lavorò con Fellini a *Le notti di Cabiria* (nel ruolo specifico di consulente per i dialoghi in romanesco) e nel 1959 scrisse *La notte brava*, film di Mauro Bolognini ambientato in borgata e sorta di prologo al suo primo cinema.

Nello stesso anno uscì *Una vita violenta*, secondo romanzo romano che, sebbene inferiore al precedente (Pasolini arrivò anche a disconoscerne il finale, che definì frutto di autocensura), ne ripeté comunque il successo, legando sempre più il suo autore all'oscuro mondo popolare che raccontava: un mondo che il capitalismo stesso aveva tagliato fuori dalla storia e che, in ragione di ciò, era stato ignorato anche dal neorealismo.

Le borgate romane erano allora uno scenario di fatale povertà, un ghetto vero e proprio. Pasolini vi aveva vissuto per necessità (a Rebibbia, dove nel 1972 avrebbe aperto il nuovo carcere, e a Monteverde Vecchio, oggi un quartiere borghese) e vi si era appassionato, credendo di rivedere nei sottoproletari di Roma l'innocenza che aveva amato nei contadini friulani: una leggera naturalezza innata, non corrotta dalla storia, forse somigliante alla purezza eterna di quel fratello morto ragazzo, termine di paragone impossibile e metà oscura di Pier Paolo.

Tale purezza aveva il corpo dei giovani di borgata, di cui Pasolini fu sempre avido. Ma non si limitò a comprare i ragazzi che si prostituivano in cambio di pochi soldi e una cena in trattoria: soprattutto li frequentò, povero tra i poveri (e con lui un altro grande sfortunato poeta, Sandro Penna), ne imparò il linguaggio e di esso comprese la necessità, il doloroso perché dell'acume di quell'umanità tanto cinica.

Il primo vero amico conosciuto in borgata si chiamava Sergio Citti, imbianchino. Pasolini lo incontrò nel 1951 e lo definì più volte il suo “*lessico vivente*”: Citti gli insegnò il gergo contemporaneo e il dialetto della Roma vecchia e lavorò con lui alle opere di ambiente romano e a tutte le successive. Vent'anni dopo, Sergio Citti avrebbe diretto il suo primo film, scritto da Pasolini (*Ostia*, del 1970, toccante e visionario), e si sarebbe poi affermato come autore.

Lo studio del dialetto vivo, approfondito con una parallela ricerca filologica sull'opera di Giuseppe Gioachino Belli, il poeta della Roma dell'Ottocento, permise a Pasolini di individuare nell'inventiva verbale la risorsa estrema di un popolo soggetto (a re, imperatori, papi, dittatori, pressoché da sempre), che trova la sua identità proprio scoprendosi capace di comprendere a pieno i linguaggi imposti: e quindi di padroneggiarli, alterarli, distorcerli in uno proprio, del tutto

idiosincratico.

Nell'estate del 1960 aveva luogo a Roma la diciassettesima olimpiade e in autunno Pierre Restany presentava alla galleria di Gian Tommaso Liverani i cinque artisti di *Roma 60*, Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini.

A Cannes, Fellini aveva vinto la palma d'oro con *La dolce vita*, diffondendo nel mondo la sua idea della città eterna: esagerata, empia, ridondante. Con circa cinquanta milioni di lire (*La dolce vita* era costato dieci volte tanto) e senza alcuna nozione tecnica (e ciò scoraggiò proprio Fellini dal produrre il film) l'anno seguente Pasolini girò *Accattone*. Fece recitare gente comune e per il ruolo del protagonista scelse Franco, fratello di Sergio Citti.

Uscito nel 1961, anche *Accattone* fu criticato e denunciato, infine censurato e ritirato dai cinema. Sta di fatto che l'opera di Pasolini superò il neorealismo nella direzione opposta a quella indicata da Fellini, tanto in senso ideologico (Pasolini aveva bollato *La dolce vita* come “cattolico” e pure Calvino fece lo stesso) quanto in senso formale, definendo una propria pratica del cinema che, infrante le regole del genere, si affermava come operazione intellettuale pura, gesto artistico.

Qualcosa di simile aveva già fatto Luis Buñuel dieci anni prima con *Los olvidados*, 1950, racconto allucinato di delinquenza minorile nella periferia di Città del Messico, che il film di Pasolini a tratti sembra quasi ricalcare. Anche nell'opera di Buñuel il materiale realistico ha funzione espressiva e pertanto non basta a se stesso, ma ha bisogno di un elemento inconscio che lo completi: in entrambi i film c'è una sequenza onirica (e un riferimento diretto al mito di Edipo, altra prepotente ossessione pasoliniana) e entrambi i registi mi sembrano servirsene in chiave poetica, più che psicanalitica.

In ogni caso l'Italia non aveva mai visto nulla di simile e i guai legali di *Accattone* resero Pasolini noto alle cronache popolari. Le riviste pubblicavano fotografie: la borgata, con le baracche dopo il temporale che sembrano franare nel fango, e il poeta, vestito come un maestro di scuola, che gioca a pallone con un mucchio di ragazzini scalzi.

Immagine simili presto furono consuete e Pasolini cominciò (certo lentamente ma forse proprio ora, dopo che si fu visto sul giornale) a capire di possedere un altro potente medium artistico: la sua persona, di cui sempre più avrebbe offerto un ritratto speculare alla sua opera, esasperandolo, fino a trasformarla nella metafora incarnata di una visione estetica.

Il primo segno, mi sembra, furono gli occhiali, che prima non portava. Pasolini era miope, ma gli occhiali (occhiali da sole dalla montatura massiccia, o da vista, con lenti fumé) divennero un accessorio irrinunciabile, la cornice drammatica dei suoi occhi.

La persecuzione giudiziaria (e dopo la sua morte in proposito si sarebbe scritto moltissimo) e i continui attacchi della stampa fecero di Pier Paolo Pasolini un personaggio pubblico, riconoscibile. Nel 1961 fu accusato di aver rapinato, armato di pistola, un distributore di benzina. Il Tempo, che pubblicò la notizia, trovò una foto di scena di *Il gobbo* (di Carlo Lizzani, 1960) in cui Pasolini, che nel film fece il figurante, imbracciava un mitra. In più, il quotidiano riportava un dettaglio pittoresco: la pistola del poeta era caricata con pallottole d'oro.

Come è ovvio fu assolto, ma si può dire che quasi ogni opera di Pasolini subì censura e ogni sua

dichiarazione fu oggetto di scandalo. La natura polemica del suo temperamento non minò mai il rispetto che molti intellettuali avevano di lui (bellissimo, da questo punto di vista, *Attraverso Pasolini*, 1993, di Franco Fortini, poeta e critico, che con lui litigò tutta la vita, stimandolo), eppure Pasolini fu odiato.

L'Italia cattolica non digeriva la sua omosessualità dichiarata e anche per i comunisti, che non lo accettarono mai per la medesima ragione, Pasolini fu sempre motivo di imbarazzo.

Dopo *Mamma Roma* (1962, con Anna Magnani, piaciuto alla mostra di Venezia), il mediometraggio *La ricotta* (nel film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, con Rossellini, Godard e Gregoretti, 1963) gli costava un altro processo (per vilipendio alla religione di stato, e in primo grado lo condannarono al carcere) e l'anno seguente, 1964, gli intellettuali comunisti, da Sciascia allo stesso Fortini, stroncavano *Il Vangelo secondo Matteo*: il film non fu capito nemmeno in Francia e a Parigi gli fu vicino solo Sartre.

Per il ruolo di Cristo, Pasolini aveva voluto Enrique Irazoqui, diciannove anni, venuto in Italia dalla Spagna del generale Franco a cercare sostegno tra gli antifascisti: disse che il ragazzo gli ricordava il Messia come l'aveva dipinto El Greco, o i personaggi di Goya.

A quanto pare allora scelse un volto, ma era partito da premesse opposte: per interpretare Gesù, Pasolini in principio aveva pensato a un altro poeta.

Evtusenko, uno dei pochi intellettuali russi cui era permesso viaggiare all'estero, vicinissimo al regime sovietico ma nei confronti di esso sempre critico, e da una posizione spesso controversa che di certo Pasolini apprezzava; Kerouac, l'autore di *On The Road*, o Ginsberg, il maggiore poeta della Beat Generation, comunista anche lui e omosessuale, il cui capolavoro psichedelico *Howl*, del 1956, era stato processato per oscenità. L'opera di Ginsberg fu pubblicata in italiano proprio nel 1964 nelle ispirate traduzioni di Fernanda Pivano che, come fece anche con Kerouac, inventò una lingua propria, potentemente espressionista, che rimpiazzava per equivalenza quella originale, spesso intraducibile.

Non saprei dire quando Pasolini ebbe modo di leggere davvero Ginsberg: due anni più tardi, a New York, l'avrebbe conosciuto di persona, osservando con partecipe curiosità il movimento pacifista e vedendo nel vitalismo dei beatnik un'alternativa all'ipocrita austerità di costumi dei comunisti italiani.

Affidare a uno scrittore la parte di Cristo: un'idea forse non dissimile da quella che Pasolini aveva avuto quando chiamò Orson Welles a recitare in *La ricotta*.

Nel ruolo del regista americano che, nel nulla di una periferia romana, dirige la tragicomica crocifissione contemporanea raccontata nel film, era facile riconoscere l'uomo dietro *La guerra dei mondi*, il marxista di Hollywood: perciò Pasolini aveva voluto lui, perché sapeva che, di là dal personaggio, il suo pubblico (intellettuale e borghese in maggioranza) avrebbe colto l'individuo storico, la cui idea collettiva avrebbe allora agito in tensione con la maschera.

Non è quindi il vero Orson Welles che emerge dalla finzione del cinema, piuttosto una sua semplificazione. Il corpo dell'attore funziona come un'icona, che evoca tanto la biografia di Welles quanto la sua esperienza artistica: esse proseguono una nell'altra, si confondono, si offrono allo spettatore come una materia unica, del tutto funzionale alla poetica dell'opera, che

si arricchisce di ulteriori significati quando il personaggio legge i versi di Pasolini. I due intellettuali allora si identificano, completando le reciproche visioni, e la figura dell'uno si sovrappone a quella dell'altro. Immaginequasi letteraledi questa sovrapposizione sono ancora gli occhiali, che Welles indossa identici a quelli di Pasolini quando viene il momento di leggere la sua poesia.

Essa è tratta dalla raccolta *Poesia in forma di rosa*, che sarebbe uscita solo l'anno seguente, perciò l'edizione di *Mamma Roma* da cui Welles legge è da intendere come un'autocitazione.

Sembra manifestarsi allora da parte di Pasolini il desiderio di istituire una continuità esplicita tra le proprie opere, tutte ugualmente trattate in un'ottica spontaneamente interdisciplinare: i generi riconosciuti (dalla poesia al cinema all'arte figurativa) sono utilizzati come linguaggi a sé, i cui specifici sistemi di comunicazione servono all'autore per raggiungere il pubblico su una base condivisa.

Così i *tableaux vivants* (a colori, mentre il film è in bianco e nero) che in *La ricotta* mettono in scena i dipinti dei manieristi (Rosso Fiorentino, Pontormo) e le sequenze accelerate che richiamano le commedie del cinema muto rivelano una visione che nega qualunque ipotesi realista, cioè di imitazione del vero: il dialetto romanesco, ulteriormente disincarnato dal doppiaggio, è usato anche qui in senso espressionista e pure l'elemento surreale non ha mai nulla di barocco. Inscrivere la propria esperienza in una tradizione, da descrivere essa stessa mentre prende corpo, da dentro, legando un'opera all'altra in un flusso che rende ambiguo il ruolo storico dell'autore, che si identifica con ciò che crea: a qualcosa di simile pensava proprio Jack Kerouac, che intendeva riunire i suoi romanzi principali in un unico lungo frammento (si sarebbe chiamato *The Duluoz Legend*, ma Kerouac a noi finì mai), i cui personaggi (tutti ispirati a individui reali e di volta in volta chiamati con diversi pseudonimi) sarebbero cresciuti, invecchiati e morti, come nella vita vera dell'autore, restituita in forma di dramma umano e diario lirico di un'esperienza culturale.

Anche Pasolini fu sempre incline a creare un proprio universo poetico, in cui recuperi e ritorni erano la regola e l'aggiornamento continuo degli stessi temi contemplava dichiarazioni programmatiche, manifesti veri e propri, ritrattazioni.

Tuttavia è forse nel suo rapporto con lo schermo che Pasolini maturò, negli anni sempre più insistente, un bisogno di autorappresentazione, che potrebbe averlo spinto a costruire un'immagine di sé che fosse il più possibile coerente con la sua poetica, con il doloroso intellettualismo che essa sembrò via via sempre più rigidamente imporgli, fino al collasso del privato e alla morte.

In *La ricotta*, Pasolini si era dato il volto di Orson Welles, già padrone nel 1963 di una tecnica narrativa tutta fondata sull'uso delle icone: in anticipo sulla contemporanea Nouvelle Vague, ma anche su Quentin Tarantino, o sui citati *Back To The Future* (NERO #29) e *Curb Your Enthusiasm* (NERO #28).

Conscio di essere ormai un'icona egli stesso, si servì anche di sé. Avrebbe usato la voce (e anche quella sarebbe diventata inconfondibile), sarebbe passato dall'altra parte della macchina da presa, avrebbe “*gettato il corpo nella lotta*”: ma in *La ricotta* tutto ciò che compare di Pasolini sono gli occhiali, sintesi subito leggibile della sua identità intellettuale e storica.

Associati all'edizione di *Mamma Roma*, gli occhiali appaiono immediatamente come quelli dell'autore e fanno sì che esso sia riconosciuto in Orson Welles, almeno da uno spettatore colto.

Così infatti, con gli occhiali, il pubblico era abituato a vederlo aggirarsi per le borgate: e Pasolini era ben noto anche a quel sottoproletariato da cui traeva ispirazione, e che a sua volta lo sapeva borghese, comunista, omosessuale. Questi dunque alcuni dei possibili caratteri che Pasolini avrebbe voluto, più o meno dichiaratamente, attribuire al suo Cristo in *Il Vangelo secondo Matteo* e, se davvero Ginsberg avesse interpretato Gesù, è probabile che il figlio di dio avrebbe avuto qualcosa di Pier Paolo.

Invece finì per scegliere un giovane anonimo. Anzi, un antifascista, un partigiano: un ragazzo, come suo fratello.

Sbagliò allora, secondo me, la stampa cattolica che, con tiepido sarcasmo, indicò nell'identificazione dell'autore con il Messia il punto debole del *Vangelo*. Nel film in cui sua madre aveva la parte della Madonna, Pasolini non aveva osato tanto: piuttosto, direi, potrebbe aver rinunciato a mettere in croce se stesso proprio per pudore verso la memoria del fratello, finendo per cedergli il ruolo principale.

Il suo doppio, che la morte aveva reso un'idea intoccata di purezza, doveva infatti sembrargli inarrivabile: corpo di una ferita originaria, Pier Paolo lo cercava nei suoi amanti, lo scorgeva nei volti che il suo cinema si sforzava di fermare con disperata freddezza. Sapendo di non potergli somigliare, forse voleva possederlo, ucciderlo di nuovo. Era perciò il sacrificio di un ragazzo che chiudeva *Il Vangelo secondo Matteo*, coerentemente con la poetica già espressa da Pasolini in *Accattone* e *Mamma Roma*.

Per la scena in cui il figlio della Magnani (interpretata dall'adolescente Ettore Garofolo, che nella vita faceva il cameriere) muore legato a un letto di contenzione, il poeta aveva preso a modello il celebre *Cristo morto* di Mantegna: e così pure nel *Vangelo* è la *Matthäus Passion* di Bach (posta di proposito accanto al blues e ad altre musiche popolari) a scandire la via crucis del protagonista, come succede anche in *Accattone*. Prima di proseguire, vorrei comunque chiarire che non è mia intenzione esaminare qui i temi pasoliniani, non nei particolari, né tentare una biografia esauriente dell'intellettuale, dell'uomo. Preferisco piuttosto proseguire questo esperimento che considero un mio ritratto privato dell'icona, cioè una descrizione di quanto so di Pier Paolo Pasolini: più precisamente, la descrizione di una mia sintesi del tutto personale.

Tale sintesi è un'unica figura, che in sé include l'individuo, la sua opera, la mitologia che la società ha costruito intorno alla sua monumentale eredità. Ancora una semplificazione, perciò, che tuttavia trascende la persona storica e appare come materia culturale pura: elastica, malleabile, quindi suscettibile a trasformazioni e interpretazioni, la cui necessità, a mio avviso, è sempre di ordine sentimentale.

Vorrei insomma raccontare un'idea di Pier Paolo Pasolini, maturata nella mia relazione intima con l'icona: che la mia personalità ha plasmato, talvolta al limite della forzatura estetica, perché rispondesse ai miei bisogni, secondo un processo di combinazione con altri materiali culturali che, nella loro giustapposizione del tutto soggettiva, danno forma alla concatenazione di influenze intorno alla quale si è costruita la mia identità.

La versione qui descritta della vita e dell'opera di Pasolini va perciò intesa come il prodotto di

una mitologia individuale, ovvero una delle molte sintesi che danno corpo al mio sistema simbolico privato, al quale ricorro quotidianamente per decifrare la realtà.

Lo scopo del mio esperimento, ovvero il tentativo del ritratto, è capovolgere il senso di questa mia sintesi: cioè servirmi del bagaglio di informazioni che ho accumulato su Pasolini per ipotizzare un altro personaggio, soprattutto un diverso esito della sua biografia. Ripercorrendo in modo del tutto arbitrario la sua carriera intellettuale, vorrei azzardare un presente parallelo in cui Pier Paolo Pasolini non è morto.

Se fosse scampato alla sua fine tragica (e si vedrà più avanti in quali circostanze, nel 1975, il poeta fu assassinato), allora Pasolini avrebbe dovuto misurarsi di nuovo con le proprie previsioni apocalittiche. Avrebbe dovuto superarle, confrontarsi direttamente con la “*mutazione antropologica*” da cui, fin dagli anni Sessanta, metteva in guardia i suoi contemporanei: e con ogni probabilità l'avrebbe assunta in sé, le avrebbe prestato il corpo, come sempre aveva fatto con ciascuna delle sue mille contraddizioni.

La mutazione che spaventava Pasolini, infatti, dopo le mentalità avrebbe investito i corpi: quelli amati del popolo, e anche il suo.

Lentamente, il capitalismo industriale avrebbe plasmato la società secondo modi e valori ciecamente uguali per tutti, in nome di un'uguale sottomissione volontaria ad un'economia fondata sul consumo: un sistema impersonale, amorale e quindi naturalmente trasformista, le cui emanazioni sarebbero state via via sempre più ambigue.

Di ciò Pasolini fu conscio da subito e additò nella televisione il principale veicolo dell'acculturazione che, in Italia, avrebbe distrutto un patrimonio, spazzando via tradizioni secolari e decretando l'estinzione dei dialetti in favore di una lingua tecnica, modellata sulla comunicazione dinamica propria di una nuova razza di piccolo-borghesi, fedeli tutti, senza eccezione, al dogma di un edonismo fine a se stesso.

Questa visione si incupì nel tempo, eppure l'opposizione tra “*limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*” (con questo titolo appare in *Scritti corsari* una lettera aperta a Italo Calvino, parte di una polemica che la morte di Pasolini lasciò in sospeno), cioè la dicotomia tra le categorie di moderno e arcaico, ispira apertamente la ricerca documentata in *Sopra lluoghi in Palestina*, film che racconta la preparazione del *Vangelo secondo Matteo*.

Deciso a ritrovare gli sfondi di una religiosità primitiva, Pasolini aveva viaggiato in Giordania, in Galilea e in Siria. Aveva visto i grattacieli a Nazareth e si era persuaso che, nello stato di Israele, territorio sfigurato dallo sviluppo tecnologico e dalla guerra, non ci fosse più traccia alcuna di antichità se non nei volti della povera gente, identici a quelli dei sottoproletari di tutto il mondo. Così aveva abbandonato la ricerca del paesaggio intatto, per ricostruire la sua Terra Santa nell'Italia meridionale.

Lo scenario senza tempo dei Sassi di Matera (il centro storico della città, scavato nella pietra fin dal paleolitico e abbandonato negli anni Cinquanta) completava l'idea di Pasolini di un cristianesimo preistorico: una religiosità spoglia, severamente creaturale, stilizzata nella fisicità degli attori, contadini e pescatori del luogo, la cui parte era tratta alla lettera dal Vangelo.

Mi viene in mente di nuovo Buñuel, che nel 1933 aveva girato *Las Hurdes*, detto anche *Tierra sin pan*, esperimento a metà tra documentario e film

surrealista, in cui il dato antropologico (la miseria atavica di una terra in tutto e per tutto ferma al Medio Evo) è espresso con una tale violenza visiva da risultare straniante, brutalmente metaforico, come accade in alcuni film di Werner Herzog (uno su tutti, il radicale *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, 1970), o del suo epigono hollywoodiano Harmony Korine (citato con Larry Clark in NERO #29).

Anche nel *Vangelo secondo Matteo* il materiale realistico è restituito con cruda verità: tuttavia, astratto dalla sua dimensione storica, esso supera la propria natura di semplice documento filmico e assume un valore archetipo, come in quelle scene della *Ricotta* che descrivono l'abiezione del protagonista reso folle dalla fame.

La secchezza espressiva del *Vangelo* passa dunque attraverso la riflessione operata da Pasolini in *Sopralluoghi in Palestina*, film che a tratti mi sembra prefigurare una sensibilità che sarà ben interpretata proprio da Herzog: come nelle sue opere documentarie infatti, anche qui l'indagine prende corpo intorno alle immagini, cioè l'analisi si applica esclusivamente a quanto vedono gli occhi, e il cinema guida l'introspezione dell'autore sul filo di un empirismo senza pietà, che prevede anche la registrazione di un eventuale fallimento intellettuale, o umano.

In *Sopralluoghi in Palestina* Pasolini è spesso inquadrato. Il poeta appare vestito di bianco, quasi sempre senza gli occhiali: ma non girò lui la pellicola, né la montò, si limitò a improvvisare il commento mentre guardava il film proiettato (ed è significativo che nel 1959, per comporre la colonna sonora di *Shadows*, Charles Mingus fece più o meno la stessa cosa).

Torna Bach (sebbene sia solo uno sfondo), ma soprattutto la voce del poeta (da ora in avanti tanto caratteristica quanto lo sarà, ancora, quella di Herzog) emerge come estremo elemento significante che sostiene l'intera operazione filmica. La presenza di Pasolini, debole figura in un paesaggio storico irriconoscibile, si perde nel bianco dei campi lunghi, come se l'operatore fosse riuscito a fermarla a stento: la voce (aggiunta dopo, di nuovo disincarnata, come uno strumento) trasforma l'incerta sagoma del poeta nella metafora della sua implacabile visione e afferma la necessità dell'incompiutezza di un film che è prima di tutto un documento intellettuale. Sembra sottintesa a questo atteggiamento una crudeltà simile a quella apertamente espressa proprio in *La ricotta*, precisamente nella scena in cui le maestranze si preparano a filmare la crocifissione. Il registro è grottesco, eppure la scena mostra chiaramente come le comparse, che impersonano gli schiavi, siano in effetti trattate come schiavi veri: la finzione insomma, con la scusa della messa in scena, replica nella realtà la medesima violenza che vorrebbe rappresentare. Ed è ciò che accadde quando Herzog volò in Perù a girare *Fitzcarraldo*: la scena in cui il protagonista fa trasportare ai suoi uomini un battello di trecento tonnellate in cima a una collina fu realizzata senza effetti speciali e la troupe fu convinta dallo stesso Herzog a rischiare la vita (lo documentò Les Blank in *Burden Of Dreams*, 1982). Un ulteriore cambio di registro nel film, la parentesi etnografica nel *kibbutz* ebraico, conferma come nel 1963 Pasolini già trattasse gli audiovisivi come una superiore sintesi linguistica, consapevole che il significato di un'immagine è compiuto solo quando incontra lo spettatore. Nello stesso anno, Andy Warhol faceva i primi esperimenti cinematografici (la serie *Haircut* e *Sleep*, tra gli altri, sono del 1963), Frederick

Wiseman produceva *The Cool World* di Shirley Clarke e in Italia uscivano nelle sale *Il gattopardo* di Visconti e *8 e 1/2* di Fellini.

Del 1963 è anche il contributo di Pasolini a *La rabbia* (un film in due episodi: il produttore affidò il secondo al cattolico Giovannino Guareschi), interamente composto da materiale di repertorio: e pure questo fu denunciato e quasi subito ritirato dai cinema per ordine del tribunale.

Fu censurata perciò un'opera di montaggio, di cui Pasolini non aveva filmato un solo fotogramma: e forse perché si capì subito che la carica sovversiva di *La rabbia* era espressa prima di tutto nella forma.

I documenti originali (cinegiornali e pellicole provenienti da vari archivi) erano trattati da Pasolini con spirito dadaista, offerti alla composizione nella loro nudità semiotica, liberi di essere interpretati nuovamente anche solo in virtù di una combinazione inedita.

Le esplosioni atomiche, quasi astratte, che aprono il film per poi tornare nel finale; il suono ipnotico del *likembé* che accompagna le ultime immagini di Patrice Lumumba, umiliato prima di essere giustiziato; le vittime infinite della guerra, che il montaggio astraе dal reportage e restituisce in una grana feroce, anticipando un'estetica che sarà cara al punk e all'hardcore.

Ma è soprattutto l'intenso ritratto di Marilyn che, posto su uno sfondo simile, sembra prefigurare esperienze culturali di molto successive.

La diva del cinema appare infatti come una vittima simbolica della società dello spettacolo: Pasolini la annette alla sua visione lirica del mondo popolare e la trasforma in una sintesi che assume valore fondante, spessore mitologico.

Sembrerebbe la stessa poetica applicata ai personaggi del *Vangelo*, del resto specularе a quella espressa solo l'anno precedente da Warhol con il suo primo dittico dedicato a Marilyn.

Entrambe le opere infatti, sebbene da punti di vista opposti, dichiarano la duttilità delle icone in quanto pura materia culturale. Ma se in Warhol tutto pare risolversi nella negazione di ogni contesto, Pasolini dà al suo ritratto di Marilyn una prospettiva storica tristemente precisa, trasformandolo nel corpo di un altro sacrificio.

Una continuazione possibile di questo atteggiamento si può forse riscontrare quasi trent'anni più tardi, nel 1990, quando i Sonic Youth (comparsi in NERO #29) firmarono il primo contratto con una grande casa discografica.

Scritturati dalla neonata DGM (sussidiaria della Geffen Records, che avrebbe contribuito non poco a rendere il rock detto alternativo un genere commerciale), i Sonic Youth adottavano la comunicazione propria dell'industria e la interpretavano a modo loro: fecero disegnare la copertina dell'album a Raymond Pettibon (e fu l'illustrazione di *Goo* che lo rese famoso davvero) e sfidarono MTV con due videoclip assolutamente rivoluzionari.

Il video del primo singolo estratto, *Kool Thing*, ebbe origine da un'intervista con LL Cool J che Kim Gordon, cantante e bassista della band, aveva svolto per la rivista *Spin*. Urtata dallo sfacciato maschilismo del rapper, Kim Gordon si era vendicata, decostruendo l'intero immaginario afroamericano e fornendone una sua versione.

La regista Tamra Davis (che l'anno prima aveva lavorato per la Ruthless Records di Eazy-E) mise in scena una patinata caricatura delle Black Panthers (magistrali le inquadrature del militante che si accarezza lascivamente le labbra), delle go-go dancers, del feticismo dei boombox e delle scarpe da ginnastica: in *Kool Thing* anche New

York somiglia, più che a se stessa, alla metropoli futuribile di *21st Century Boy* (indimenticato successo dei Sigue Sigue Sputnik, prodotto da Giorgio Moroder nel 1986), Babilonia pre-digitale dove l'audiovisivo rappresenta un nuovo stato di natura in cui persino i desideri più malati sono soddisfatti.

Al brano dei Sonic Youth prestò la voce pure Chuck D, l'ideologo dei Public Enemy, che parafrasò se stesso domandando provocatoriamente, *Fear of a female planet?*

Mentre a Olympia, nello stato di Washington, Kathleen Hannah fondava le Bikini Kill aprendo la strada alle *riot grrrls*, anche i Sonic Youth assumevano una posizione praticamente femminista: e la loro critica alla società, condotta dal punto di vista delle donne, denunciava la mercificazione dei corpi propugnata in primo luogo dall'industria dell'intrattenimento.

L'operazione linguistica messa in atto da Tamra Davis e Kim Gordon richiama insomma le stesse riflessioni che Pasolini dedicò, per esempio, alla deriva commerciale del jazz: la big band (e i musicisti sono bianchi) che, sempre in *La rabbia*, si esibisce sullo sfondo di quello che sembra un concorso di bellezza, può a sua volta ricordare l'ultima grottesca immagine di Las Vegas che chiude *Casino*, 1995, di Martin Scorsese, e la scelta di spezzare la sequenza inserendo la fotografia di un milite ignoto con un teschio umano tra le mani produce una combinazione visiva degna dei Dead Kennedys (incontrati anche loro in NERO #29).

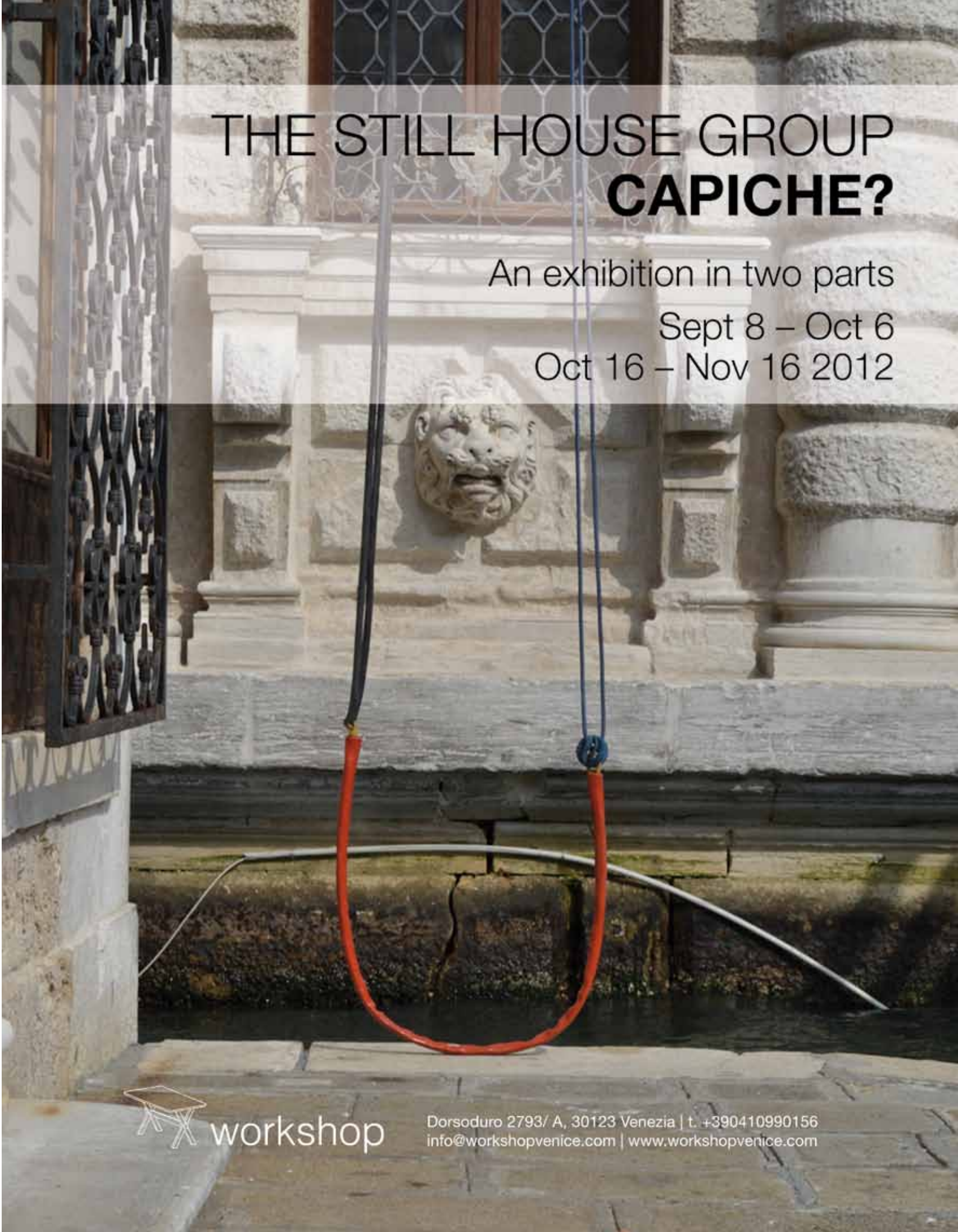
Eppure è un'altra icona femminile che i Sonic Youth elessero a simbolo del loro problematico confronto con il mercato: Karen Carpenter, batterista e voce dei Carpenters, uccisa dall'anoressia nel 1982. *Tunic* (*Song For Karen*) ne raccontava la triste parabola in prima persona, cioè dal punto di vista della popstar morta, e il video, concepito insieme all'artista Tony Oursler, riscriveva l'idea di opera rock da una prospettiva contraria a quella indicata da Pete Townshend con *Tommy* nel 1969.

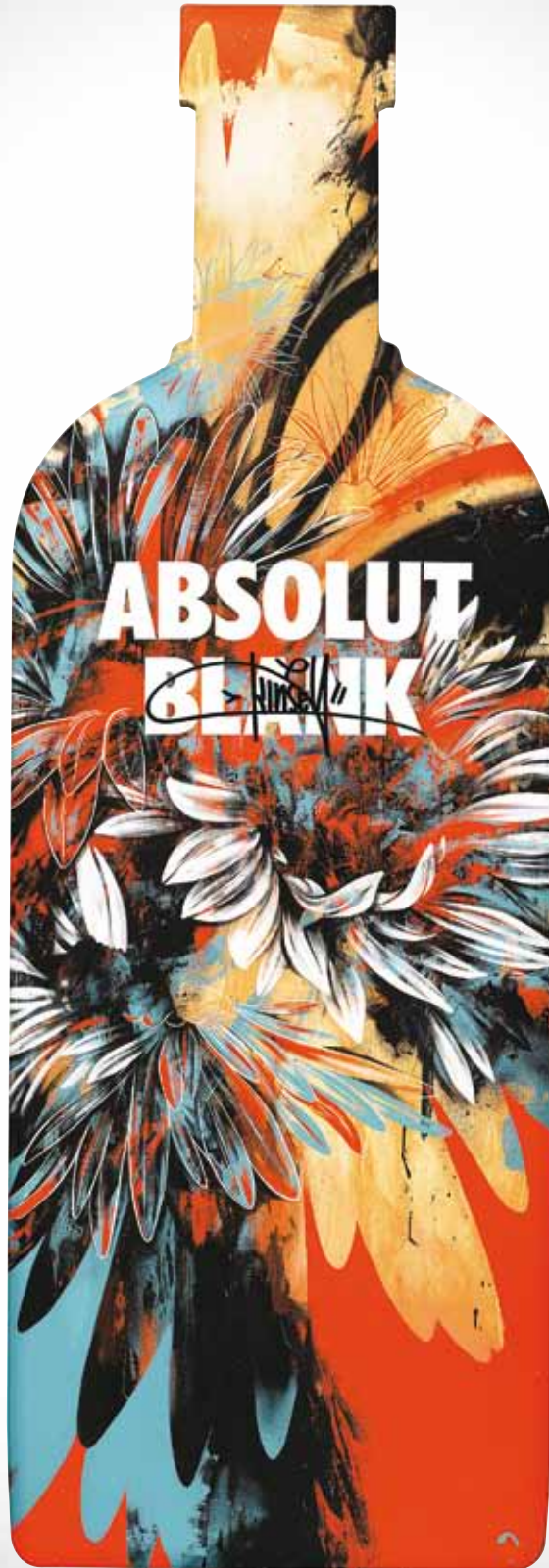
Il prossimo capitolo di TOUCHABLES affronterà dunque *Tunic* nei dettagli, nel tentativo di stabilire altre possibili equivalenze poetiche tra Pier Paolo Pasolini e i suoi lettori, ipotetici o dichiarati: sarà attraverso la percezione che essi ebbero del poeta che si cercherà di immaginare come, se appunto fosse vissuto, la sua sensibilità unica avrebbe interpretato la società di oggi, alla ricerca di nuovi strumenti di conoscenza e nuove liberazioni.

Sembra giusto allora concludere questa seconda parte dedicando gli ultimi versi di *Tunic* a tutte le vittime gentili di quello James Brown defini a ragione un mondo di uomini: *"Keep the love lights glowing, Little girl's got the blues"*.

(to be continued)

Michele Manfellotto (Roma, 1977) è un artista e scrittore. Il suo lavoro affronta la dimensione intima delle mitologie condivise e la costruzione delle memorie collettive indotta dall'audiovisivo.





IT ALL STARTS WITH AN ABSOLUT BLANK