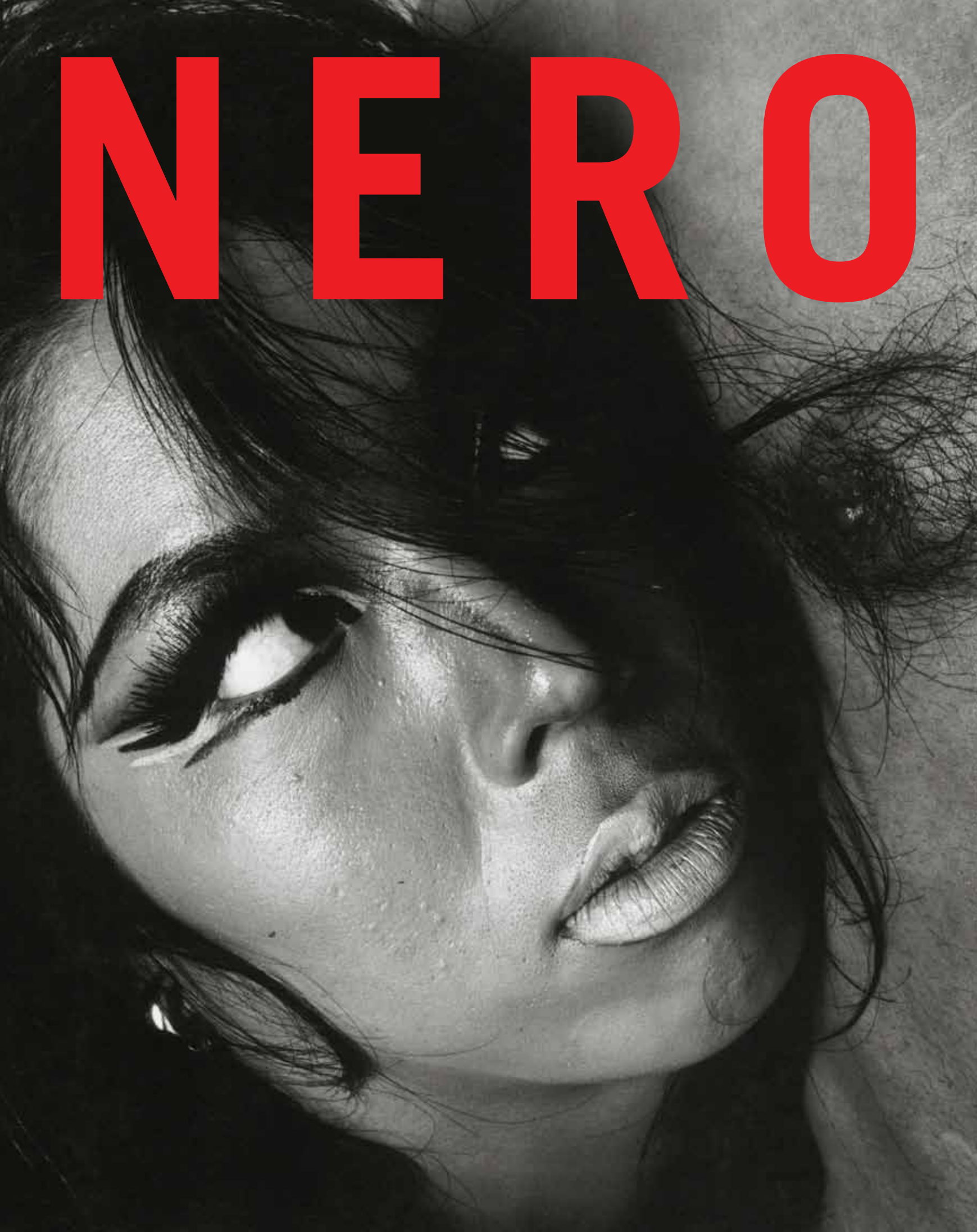


NERO

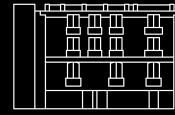


ERIK BULATOV

КАРТИНЫ И РИСУНКИ
PAINTINGS AND DRAWINGS 1966 – 2013

28.06 – 29.09.2013

Nouveau Musée National de Monaco – nmmn.mc



Villa Paloma

56 bd. du
Jardin Exotique
· Monaco ·



Erik Bulatov, 'I'M GOING', 1975, Oil on canvas, 230 x 230 cm, Private Collection, Zurich

GIANNI PIACENTINO A RETROSPECTIVE

05.06 — 18.08.2013

The exhibition will be accompanied by an extensive catalogue published by Presses du Réel and JRP Ringier, with contributions by Andrea Bellini, curator of the exhibition and director of the Centre d'Art Contemporain Genève, Dan Cameron, Christophe Kihm, Marc-Olivier Wahler and Laura Cherubini; and an interview with the artist by Hans-Ulrich Obrist.



"Archivio Martini"

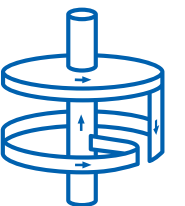
**CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
GENEVE**

KUNSTHALLE GENEVA

10, rue des Vieux-Grenadiers
1205 Geneva - Switzerland
Tuesday – Sunday 11 am – 6 pm
T+41 22 329 18 42 F+41 22 329 18 86
info@centre.ch www.centre.ch

In collaboration with
Fondazione Giuliani, Rome

AVEC LE SOUTIEN
DE LA
VILLE DE GENEVE



**PUNTA
DELLA
DOGANA**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

**palazzo
grassi**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

PINAULT COLLECTION

PRIMA MATERIA

PUNTA DELLA DOGANA
30/05/2013–31/12/2014

RUDOLF STINGEL

PALAZZO GRASSI
07/04/2013–31/12/2013

APERTO TUTTI I GIORNI
ORE 10–19 TRANNE MARTEDÌ
CHIUSURA DELLE BIGLIETTERIE ALLE ORE 18

OPEN EVERY DAY
FROM 10 AM TO 7 PM EXCEPT TUESDAYS
LAST ENTRANCE AT 6 PM

INFOLINE - BOOKING
DALL'ITALIA | FROM ITALY
199 112 112
DALL'ESTERO | FROM ABROAD
+39 041 27 19 031
www.viva.ticket.it

WWW.PALAZZOGRASSI.IT

PUNTA DELLA DOGANA
DORSODURO, 2
VENEZIA

PALAZZO GRASSI
CAMPO SAN SAMUELE, 3231
VENEZIA

MUSEION
Exhibitions



18/05–01/09/2013
**Danh
Vo**
Fabulous Muscles

29/06–03/11/2013
**Little
Movements II**
Self Practice in
Contemporary Art
Curated by Liu Ding
& Carol Yinghua Lu

14/09/2013–12/01/2014
**Klara
Lidén**

Museum für moderne und zeitgenössische Kunst
Museo d'arte moderna e contemporanea
Museum of Modern and Contemporary Art

Bozen/Bolzano Italy
Dantestraße/Via Dante 6
T +39 0471 223 413

www.museion.it

gefördert von
Stiftung Südtiroler Sparkasse
Fondazione Cassa di Risparmio
Autonome Provinz Bozen
Südtirol

AUTONOME
PROVINZ
BOZEN
SÜDTIROL

PROVINCIA
AUTONOMA
DI BOLZANO
ALTO ADIGE

THUN

barth
building interior architecture

MIKE KELLEY

ETERNITY IS A LONG TIME

24.05 - 08.09.13

CURATED BY
EMI FONTANA AND ANDREA LISSONI



John Glenn Memorial Detroit River Reclamation Project (including the Local Culture Pictorial Guide, 1968-1972, Wayne/Westford Espio), 2001
Rennie Collection, Vancouver © Estate of Mike Kelley. All rights reserved. Detail view, photo: Fredrik Nilien

Via Chiese, 2 Milan
Thursday-Sunday 11am/11pm
hangarbicocca.org

HangarBicocca



LOUISE NEVELSON

16 APRILE - 21 LUGLIO 2013

FONDAZIONE ROMA MUSEO

PALAZZO SCIARRA - VIA M. MINGHETTI, 22 (ANGOLO VIA DEL CORSO) - ROMA
T + 39 06 697 645 599 - WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT - WWW.LOUISENEVELSONROMA.IT

MARTEDÌ - DOMENICA ORE 10.00 > 20.00 - LA BIGLIETTERIA CHIUDE UN'ORA PRIMA
INFORMAZIONI T +39 06 692 050 60

Louise Nevelson - The Golden Pearl, 1962 - Legno dipinto oro, 198 x 100 x 45 cm - Collezione Privata, Courtesy Fondazione Marconi, Milano - © Louise Nevelson by SIAE 2013 © Gianni Ummarino, Milano

MOSTRA PROMOSSA DA



ORGANIZZATA DA



CON



CON IL PATROCINIO DI



IN COLLABORAZIONE CON



LOUISE NEVELSON
FOUNDATION

SPONSOR TECNICO





strozzina | cc
centro di cultura contemporanea a palazzo strozzi

UN'IDEA DI BELLEZZA

Vanessa Beecroft, Chiara Camoni, Andreas Gefeller, Alicja Kwade
Jean-Luc Mylayne, Isabel Rocamora, Anri Sala, Wilhelm Sasnal

Centro di Cultura Contemporanea Strozzina
Palazzo Strozzi, Firenze

martedì-domenica 10.00-20.00
giovedì gratuito 18.00-23.00

Info: Tel. +39 055 2645155
news@strozzina.org / www.strozzina.org

29 marzo - 28 luglio 2013

© Wilhelm Sasnal. Photo: Marek Gardulski.

IL SECONDO CONGRESSO DEI DISEGNATORI

Roma, 10 maggio - 30 giugno, 2013
Istituto Svizzero di Roma, via Liguria 20

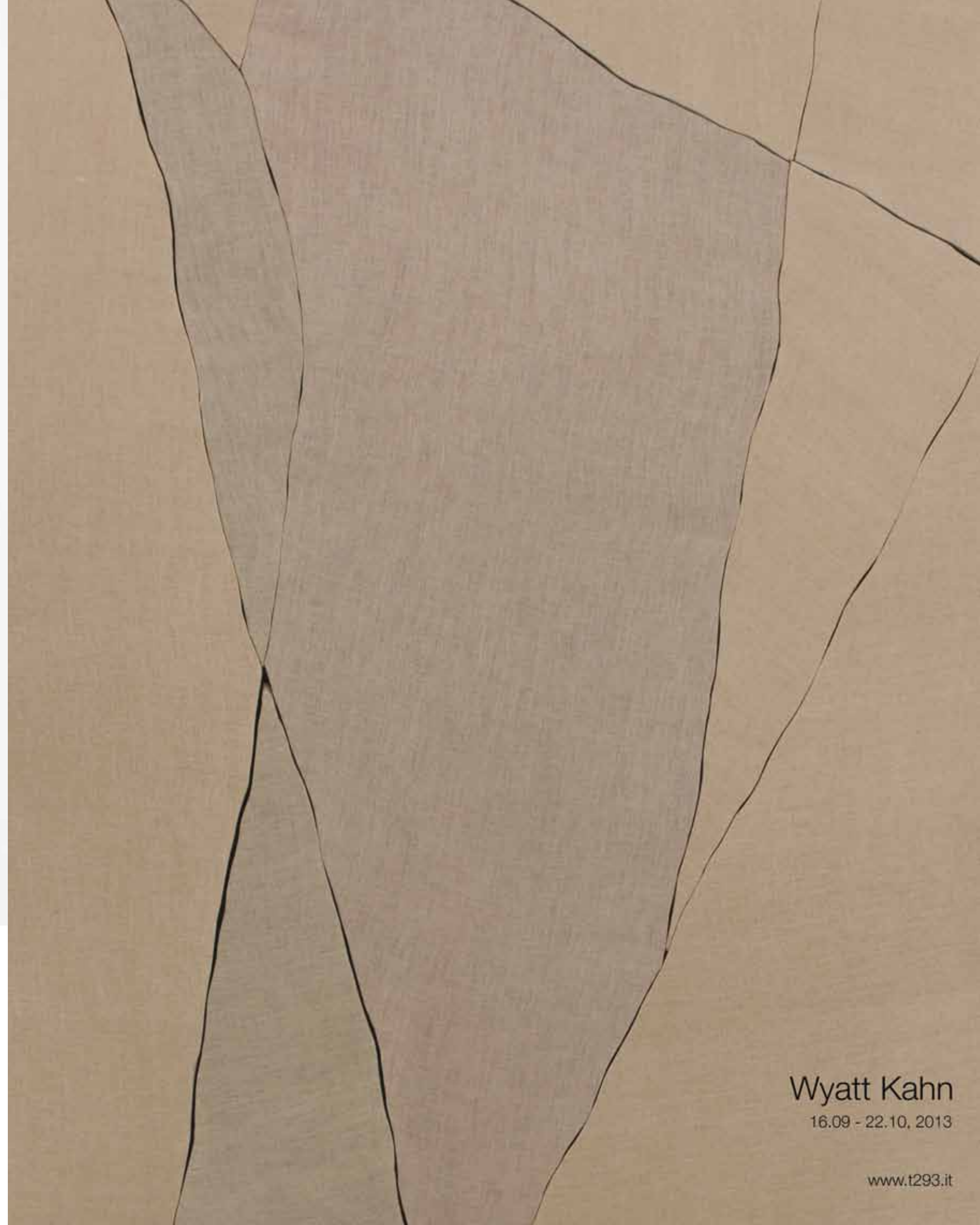
www.istitutosvizzero.it

 Istituto Svizzero
Roma Milano

MEDIA PARTNER
NERO



Massimo Grimaldi
Saudi Arabia 1988, 2013



Wyatt Kahn
16.09 - 22.10, 2013



Robert Mapplethorpe

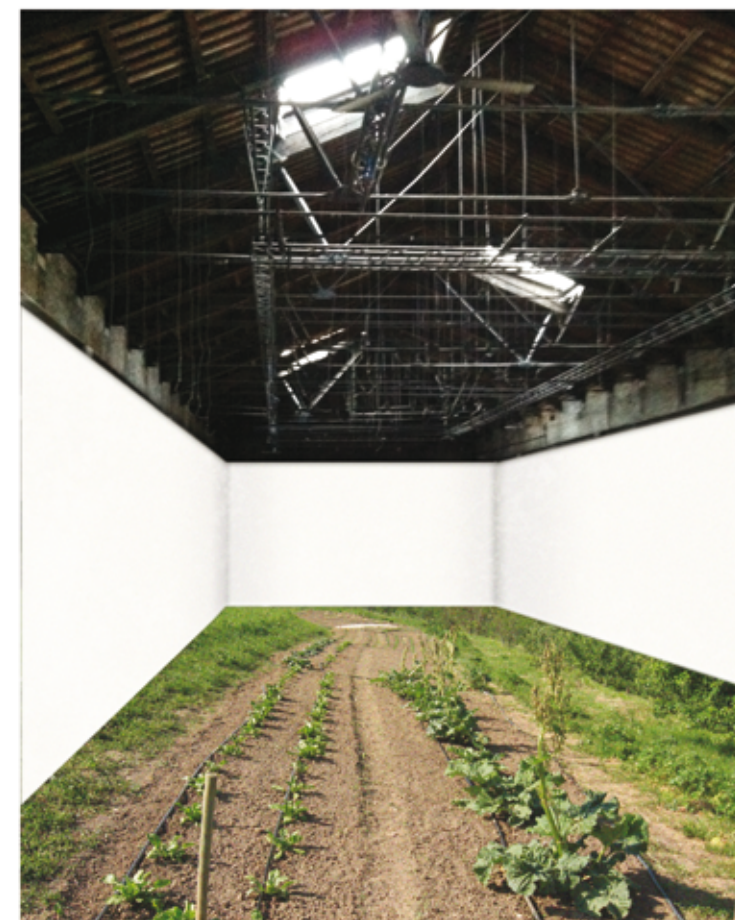
with a selection of Polaroids curated by Richard Flood

4 June - 27 July 2013

LUCA VITONE

PER L'ETERNITA'

PADIGLIONE ITALIA, 55. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
BIENNALE ARTE VENEZIA, 1 GIUGNO - 24 NOVEMBRE 2013



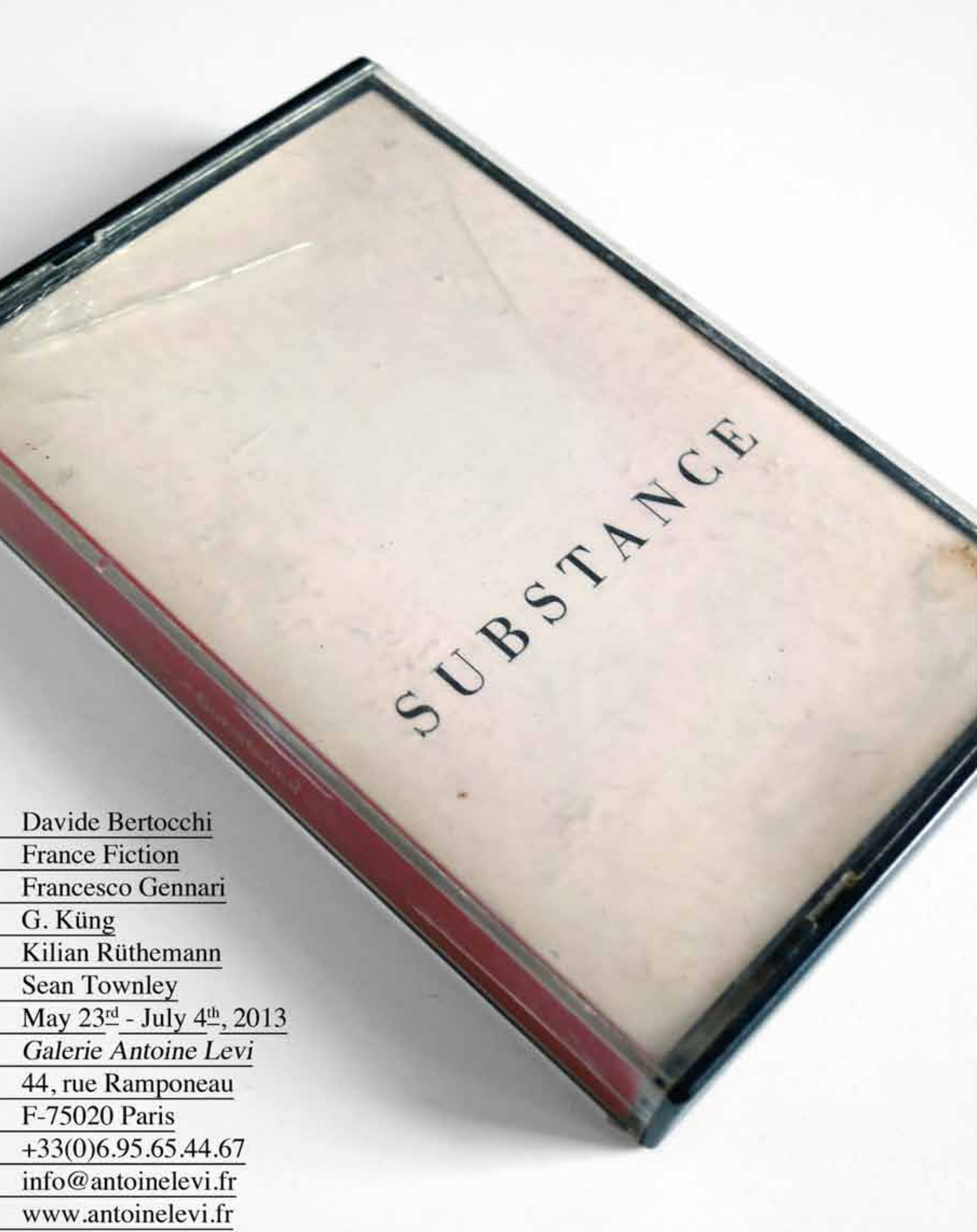
SCULTURA ACROMATICA MONOLFATTIVA SU TRE NOTE. NOTA DI TESTA: RABARBARO SVIZZERO ESSENZA;
NOTA DI CUORE: ASSOLUTA DI RABARBARO BELGA; NOTA DI FONDO: RABARBARO ESSENZA FRANCA.
ESSENZA E ASSOLUTA DI RABARBARO, ACQUA, ALCOOL, DUE MACCHINE EROGATRICI. MISURINE AMBIENTALI.

REALIZZATO IN COLLABORAZIONE CON MARIA CANDIDA GENTILE.

PRODOTTO DA: A.G.I., VERONA; FRANCESCO BERTI RIBOLI, GENOVA; FONDAZIONE SAMBUCA, PALERMO, AN-
DREA FUSTINONI E FABIO D'AMATO, SANTA MARGHERITA LIGURE (GE); EVA E ALESSANDRO NIERI, FUCECCHIO (FI).

SI RINGRAZIA: ANNA MARIA AMATO FALCONE, FRANCESCO BERTI RIBOLI, ANTONELLA BERRUTI, GERAR-
DO CEJAS, FABIO D'AMATO, PAOLO FALCONE, GIORGIO FASOL, ANDREA FUSTINONI, ROBERTA GARUFI,
DANIELE GASPARINETTI, MARIA CANDIDA GENTILE, MARCO GIAMMONA, ROSSELLA GIAMMONA, LOREDANA
GINTOLI, ALESSANDRO NIERI, MASSIMO PALAZZI, FRANCESCA PENNONE, EVA PERINI NIERI, BRUNO PESCE,
GIULIANA SETARI CARUSI, CRISTIANA STONA, ANGELA TENCA, GIANNI VILLA, LEO VITONE. IN PARTICOLARE
SI RINGRAZIA I COLLABORATORI DELLO STUDIO: FLORIANA GIACINTI, ELVIO MANUZZI, GIOVANNI OBERTI.

COURTESY DELL'ARTISTA E GALLERIA PINKSUMMER, GENOVA



SUBSTANCE

Davide Bertocchi
France Fiction
Francesco Gennari
G. Küng
Kilian Rütthemann
Sean Townley
May 23rd - July 4th, 2013
Galerie Antoine Levi
44, rue Ramponeau
F-75020 Paris
+33(0)6.95.65.44.67
info@antoinelevi.fr
www.antoinelevi.fr

DAL 23 MAGGIO 2013

STUDIOGUENZANI

MANIFESTI

Via Eustachi, 10
20129 Milano

+39 02 29409251
studioguenzani.it

STEFANO ARIENTI

DAL 25 MAGGIO 2013

MARIGNANA
ARTE

COPERTINE

Dorsoduro, 141
30123 Venezia

+39 041 5227360
marignanaarte.it

MANFREDI BENINATI

21 FEBRUARY 2013

PREM SAHIB

JEBILA WOLFE-OKONGWU

20 APRIL 2013

MARTIN CREED

4 JUNE 2013

GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA

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

PERES PROJECTS

Upcoming Exhibition

BRENT WADDEN

ABOUT TIME

JUNE 28 - AUGUST 10

Upcoming Artfairs

ART BASEL HONG KONG

MAY 23 - 26, BOOTH 1D 28

LISTE 18, BASEL

JUNE 11 - 16

PERESPROJECTS.COM

Image Detail
Brent WADDEN, Alignment (2), 2012
Painting - hand woven fibers, wool,
cotton and acrylic on canvas
170 x 165 cm

Everything

Was

Forever,

Until

It

Was

No

More

la Biennale di Venezia

55. Esposizione Internazionale d'Arte
Partecipazioni nazionali

Design by moonmadness.au

KONRAD SMOLEŃSKI
Everything Was Forever, Until It Was No More

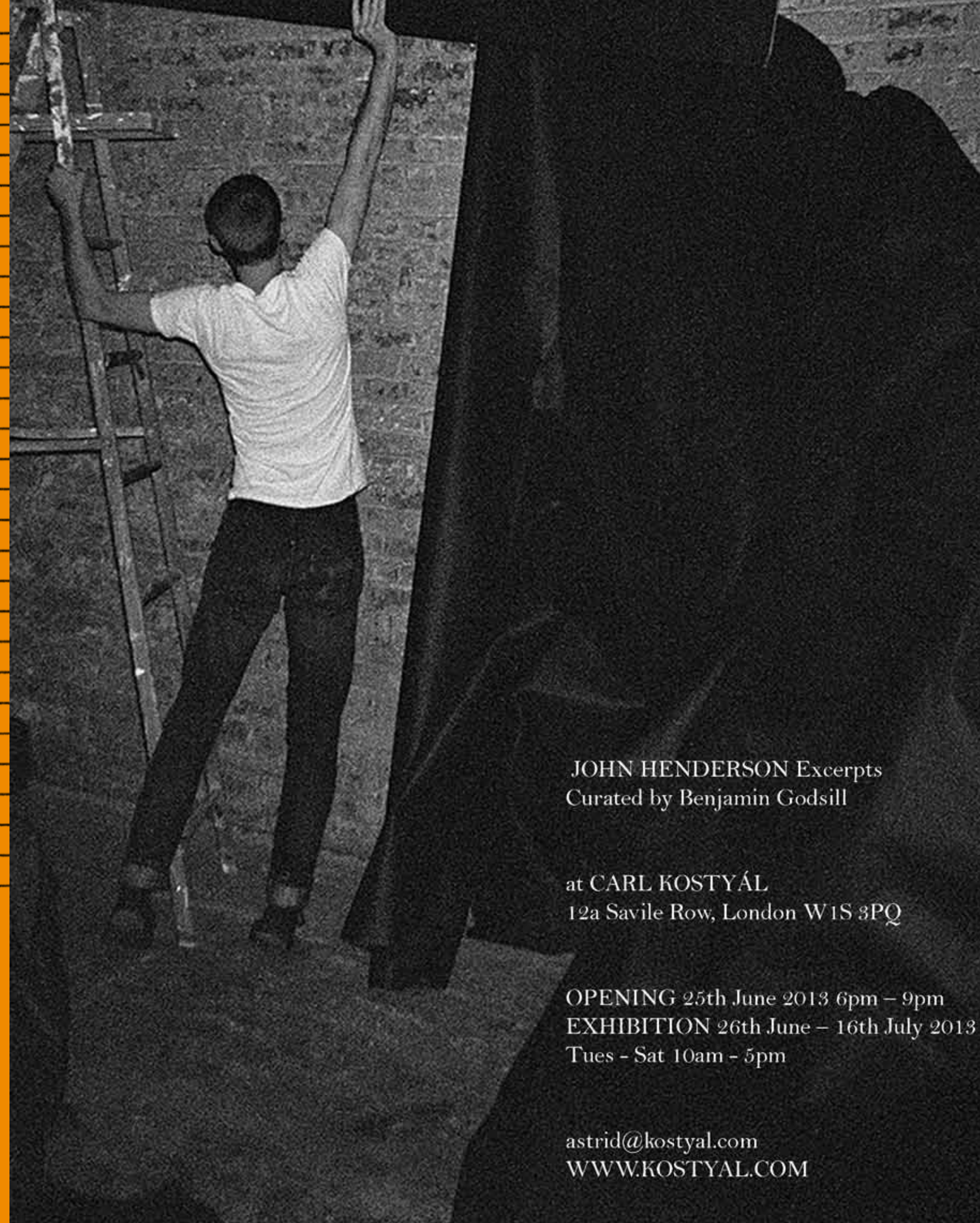
The Polish Pavilion at the Biennale Arte 2013
1 June – 24 November 2013

Curated by Daniel Muzyczuk and Agnieszka Pindera

www.labiennale.art.pl

Organized by
ZACHĘTA
Zachęta – National Gallery of Art

In cooperation with
Adam Mickiewicz Institute
CULTUREQPL

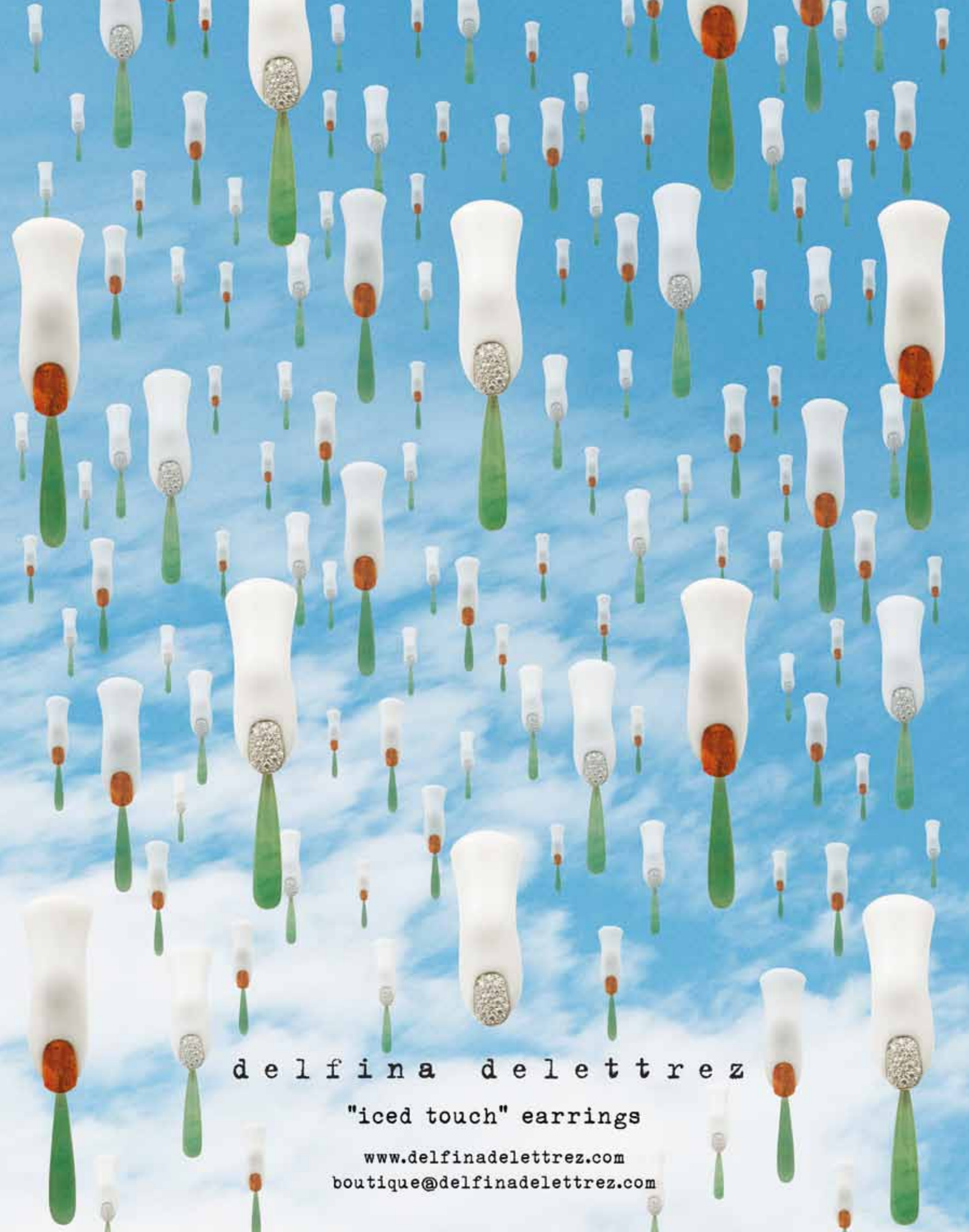


JOHN HENDERSON Excerpts
Curated by Benjamin Godsill

at CARL KOSTYÁL
12a Savile Row, London W1S 3PQ

OPENING 25th June 2013 6pm – 9pm
EXHIBITION 26th June – 16th July 2013
Tues – Sat 10am – 5pm

astrid@kostyal.com
WWW.KOSTYAL.COM



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

"iced touch" earrings

www.delfinadelettrez.com
boutique@delfinadelettrez.com



Confezioni
CROSBY

www.confezionicrosby.com

info@confezionicrosby.com

WIELS

Film as Sculpture

07.06 – 18.08.2013

Rosa Barba
Zbyněk Baladrán & Jiří Kovanda
Ulla von Brandenburg
João Maria Gusmão & Pedro Paiva
Rachel Harrison
Žilvinas Kempinas
Elad Lassry
Karthik Pandian
Bojan Šarčević



>DEPART FOUNDATION
FOR THE
DISCUSSION
EXHIBITION
AND
PRODUCTION
OF ART

PRESENTS

SOFT WORK STERLING RUBY AN EXHIBITION
ORGANIZED BY MACRO - THE MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART OF ROME,
IN COLLABORATION WITH DEPART FOUNDATION
MACRO TESTACCIO, ROME
MAY 22 - SEPTEMBER 15, 2013

AN-AMERICANA
AN EXHIBITION CO-ORGANIZED
BY THE AMERICAN ACADEMY IN ROME AND DEPART FOUNDATION

URI ARAN, DARREN BADER, AARON BOBROW, JOE BRADLEY,
TOM BURR, JOHN HENDERSON, ROE ETHRIDGE, SAM FALLS,
MARK FLOOD, ERIK FRYDENBORG, MIKE KELLEY, BRENDAN LYNCH,
CARTER MULL, TAKESHI MURATA, OSCAR MURILLO, SETH PRICE,
ROBERT PRUITT, JON RAFMAN, STEPHEN G. RHODES, AMANDA ROSS-HO,
STERLING RUBY, EDWARD RUSCHA, VALERIE SNOBECK, FRANCES STARK,
MATEO TANNATT, OSCAR TUAZON

(WORKS FROM THE DEPART FOUNDATION COLLECTION)

CURATED BY VINCENZO DE BELLIS
AMERICAN ACADEMY IN ROME
OCTOBER 3 - NOVEMBER 14, 2013

WWW.DEPARTFOUNDATION.ORG



POGGIO GOLO WINERY

WIELS Contemporary Art Centre
Avenue Van Volxemlaan 354, 1190 Brussels
www.wiels.org



WIELS Club

CENTRE TCHÉQUE
TSJECHOSKÉ CENTRUM



ROMA CAPITALE
Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico

MACRO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

AMERICAN ACADEMY IN ROME



IOSSELLIANI

ROME TOKYO OSAKA NEW YORK

NERO MAGAZINE

www.neromagazine.it
info@neromagazine.it
winter 2013 N.31

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

Kari Altmann
Eva Fabbris
Rä di Martino
Julia Frommel
Tobias Kaspar
Oliver Laric
Jerzy Lewczyński
Matteo Nasini
Francesco Pacifico
Oliver Payne
Francesco Pedraglio
Davide Stucchi
Patrick Tuttofuoco

Copy editor

Tijana Mamula

Translations

Aurelia Di Meo
Tijana Mamula

Cover image

Lisa Oppenheim, *Fish Scale, Véritable
Hollandais (version 8)*, 2012
courtesy of the artist and Klosterfelde
Gallery, Berlin

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)

.06
.10
.2013

.26
.10
.2012

La magnifica ossessione
sono 2.784 oggetti, un chilometro di cammino
275 artisti, 418 dipinti, 144 disegni, 100 incisioni
70 sculture, 11 film e video, 6 installazioni
6 arazzi, 103 manifesti, 328 fotografie
217 documenti, 1.074 mail art, 64 libri d'artista
20 modelli d'architettura
78 multipli...

The magnificent obsession
is 2,784 objects, 1 kilometre of walking
275 artists, 418 paintings, 144 drawings
100 prints, 70 sculptures, 11 films and videos
6 installations, 6 tapestries, 103 posters
328 photographs, 217 documents
1074 examples of mail art, 64 artist's books
20 architectural models, 78 multiples...

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.



The magnificent obsession

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

TRENTINO

in partnership con/
in partnership with:
UniCredit

Vini
deTARCZAL

MARSELL



Mr.Rizzi, E.Diaferia, Miss Chao and Picky

MARSELL.IT

**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
31**

**SECTION 2
43**

**SECTION 3
49**

**SECTION 4
61**

**SECTION 5
73**

**SECTION 6
89**

**SECTION 7
97**

**SECTION 8
109**

**SECTION 9
115**

**SECTION 10
129**

**SECTION 11
145**

**SECTION 12
153**



SECTION 1
ROOM AVAILABLE

gabriel kuri
punto y línea en el altiplano

May 4 - May 30, 2013

Galleria **Franco Noero**

NEW SPACE
via Mottalciata 10/B I-10154 Torino - +39011882208 - www.franconoero.com

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

Conflicted Phonemes

By
Mihnea Mircan
and
Lawrence Abu Hamdan

Mihnea Mircan (1976) is a curator and writer. He is the artistic director of Extra City Kunsthall, Antwerp. From 2005 to 2006 he was curator of Le Pavillon, Palais de Tokyo, Paris. His writing has appeared in magazines such as Mousse and Manifesta Journal. Mircan lives and works in Antwerp.

Lawrence Abu Hamdan (1983) was born in Amman, Jordan and lives in London. His work is mainly concerned with the politics of listening and the relationship between sound and urbanity. He is part of a collective that runs Batroun Projects, Lebanon and 113 Dalston Lane in London.

In September 2012, a group consisting of linguists, graphic designers, artists, researchers, activists and Somali asylum seekers – whose applications had all been rejected after the analysis of their language, dialect or accent by the Dutch immigration authorities – met to discuss the controversial use of language analysis to determine the origin of asylum seekers.

The collection of maps laid out on the following pages, realized in collaboration with Janna Ullrich, are extracted from a wider series of graphics generated from this intensive two-day discussion.

Since 2001, immigration authorities in Australia, Belgium, Germany, The Netherlands, New Zealand, Sweden, Switzerland and the United Kingdom have turned to forensic speech analysis to determine the validity of asylum claims made by thousands of people without identity documents. In most circumstances, this work is contracted out to a private Swedish company and a phone interview between this company and the asylum seeker is recorded. The claimant's voice is analyzed to assess whether the voice and accent correlate with the declaration of national origin.

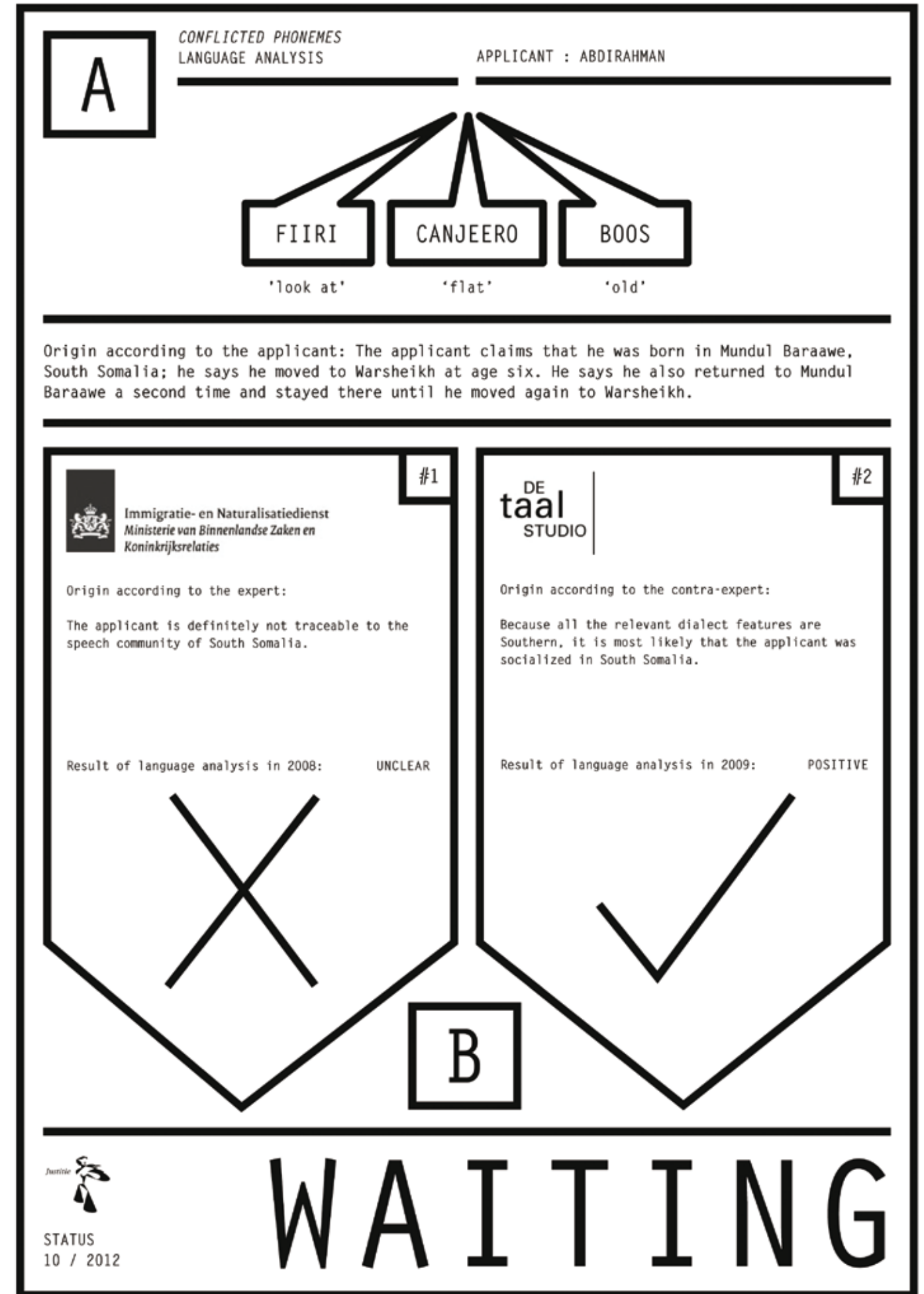
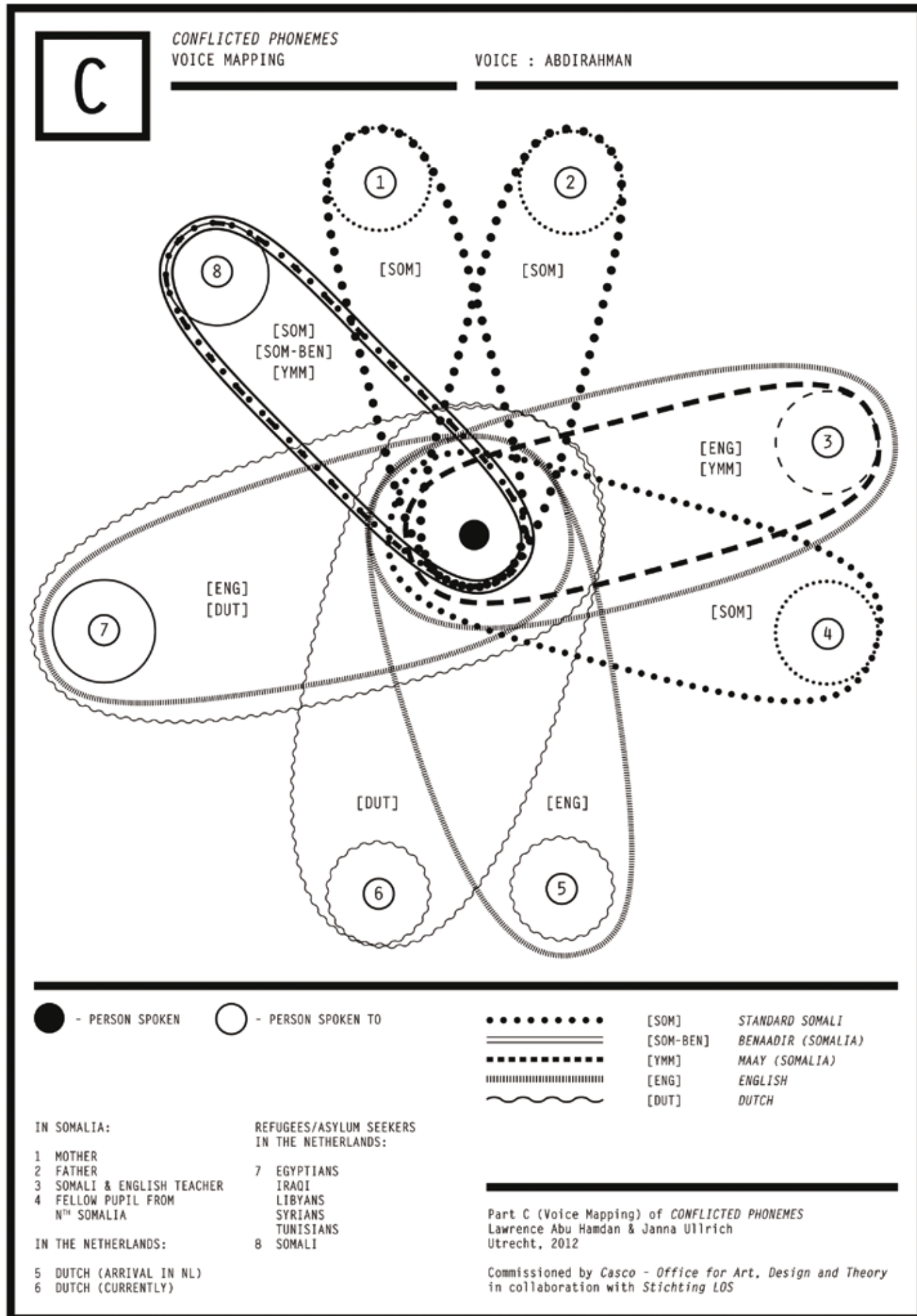
The asylum seeker is often unable to contest the results of the language analysis. These maps intend to offer the rejected applicants a silent protest, at a moment where their voices have been completely objectified. Indirectly, the maps reflect on what hybrid accents say about adaptations of the voice to different social situations, or about a lifetime of migration.

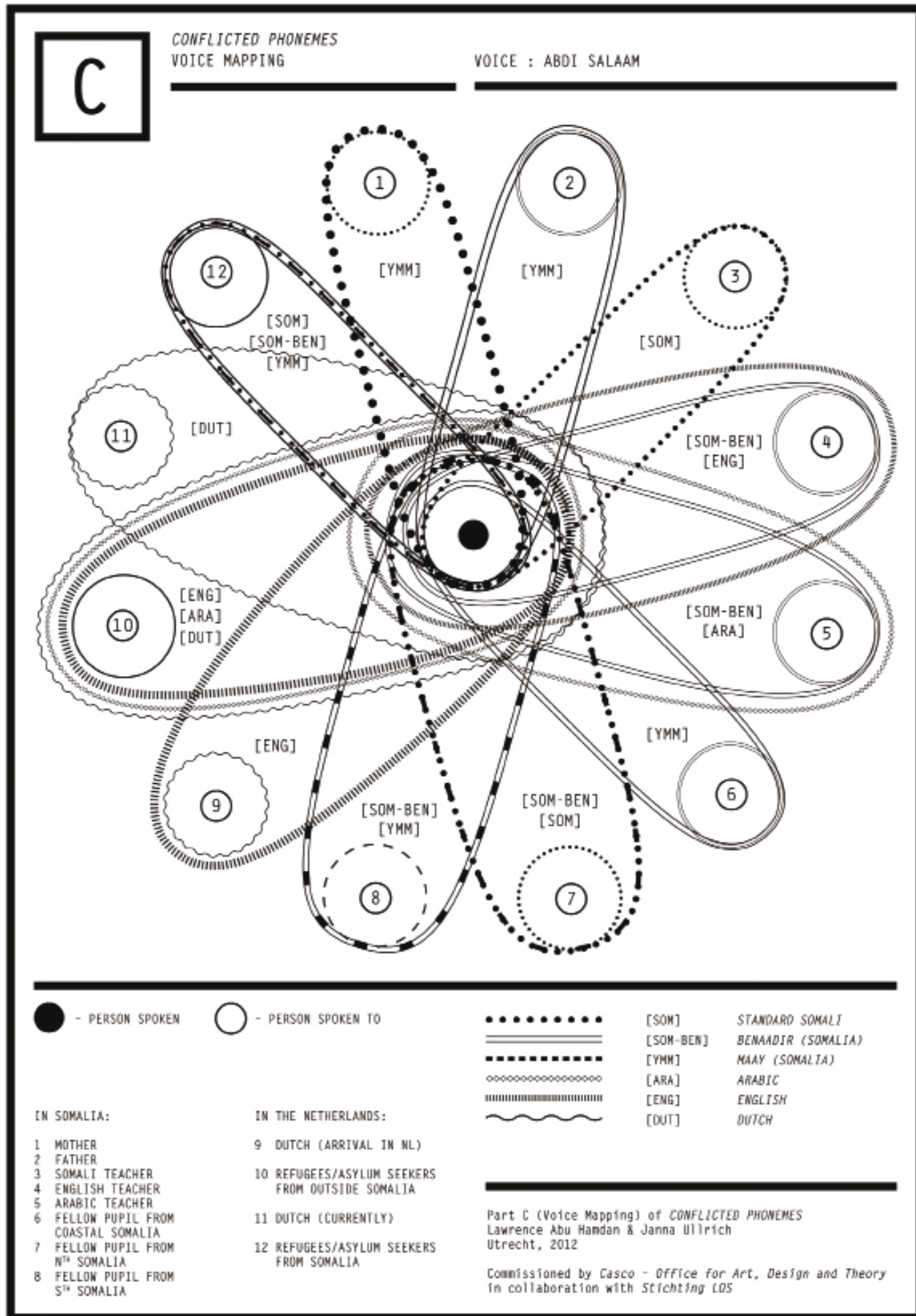
These maps intend to demonstrate how the history of Somalia, its forty years of ungovernability and crisis, have made an impact both on people's way of life, and on their way of speaking. Usually, maps are abstracts, which reduce the complexity of an issue or territory to a digestible form. The density in these maps responds to the complex task of recording the voices and biographies of those who are fleeing from conflict and famine.

The changes in an accent, its borrowed and hybridized phonetic form, are testament not to someone's origins but only to an unstable lifestyle, which is of course common in people seeking asylum, who often spend years living in diversely populated camps along the way to their destination.

Is it not more likely then that a genuine asylum seeker's accent would be an irregular and itinerant concoction of voices, the biography of a journey, rather than an immediately distinguishable sound, a pure voice that avows its unshakable bind to a single place? The fact that, in forensic linguistics, a syllable is understood to designate citizenship more conclusively than an identity card, forces us to rethink how borders are being made perceptible and how configurations of vowels and consonants are being made legally accountable.

Lawrence Abu Hamdan's *Aural Contract* is an ongoing project, constituted by a series of events, publications, exhibitions, audio compositions, workshops and a sound archive, that investigates the contemporary politics of listening and focuses on the role of the voice in law.





A CONFLICTED PHONEMES
LANGUAGE ANALYSIS

APPLICANT : ABDI SALAAM

WORDS JUDGED UPON N/A

Origin according to the applicant:
Mogadishu, coastal Benaadir region, South Somalia.

#1

Immigratie- en Naturalisatiedienst
Ministerie van Binnenlandse Zaken en
Koninkrijksrelaties

Origin according to the expert: N/A
(Language test is not being used in the asylum application.)

B

REJECTED

STATUS
10 / 2012

CONFLICTED PHONEMES

2012
1972 SOMALI LANGUAGE FIRST WRITTEN

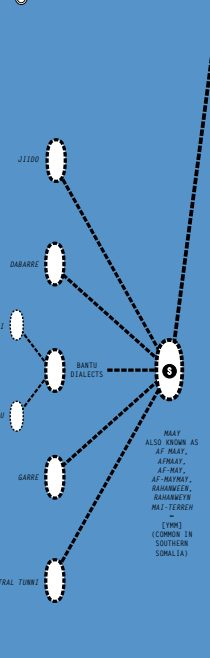
Somali has been the national language since 1972. Somali is a Cushitic language with standardized orthography (Latin script), and the alphabet of the Latin script of the Somali language was developed by the Somali Language Commission in 1972. The Somali Language Commission was set up in 1972 to develop a writing system for the Somali language.

Over the 29th and 30th of September 2012, a group consisting of linguists, graphic designers, artists, researchers, activists, refugees and a core group of Somali asylum seekers, who have all been rejected because of the accents of their language/dialect or accent by the local immigration authorities, met to discuss the controversial use of language analysis to determine the origin of asylum seekers.

This collection of maps and info graphics realized by James O'Grady, is the outcome of the intense two-day discussion. After unable to contest the results of their language analysis these maps intend to offer the rejected asylum seeker a voice.

The meeting was called because we feel that these accent tests are becoming increasingly unjust and prevalent. To deny legitimate claims of asylum, the tests are relatively unaware of outside specialists working in the field and creating these maps is a way of disseminating its resistance. We hope that when we know of such a policy, we might reflect on what our own hybrid accents say about our place of birth, how we change and adapt our voices in different social situations and how complex our accents would be after a lifetime of migration.

Such accent tests wrongfully target the Somali community; common results of the tests find that the Somali applicants are from the North rather than the South of the country, prioritising them conveniently to the small pockets of safe and habitable regions. These maps intend to demonstrate how the history of Somalia, its unpopularity and its 40 years of continual migration and crisis, have made an impact on each people's way of life as well as their way of speaking. Usually maps are abstract, they reduce the complexity of the issue to a digestible form, yet here we felt it was important to rather show how complex the situation in Somalia is and how consequently irreducible the voices and idiosyncrasy of those who are fleeing from conflict and famine.



1974 **FORCED INTEGRATION PROGRAM**

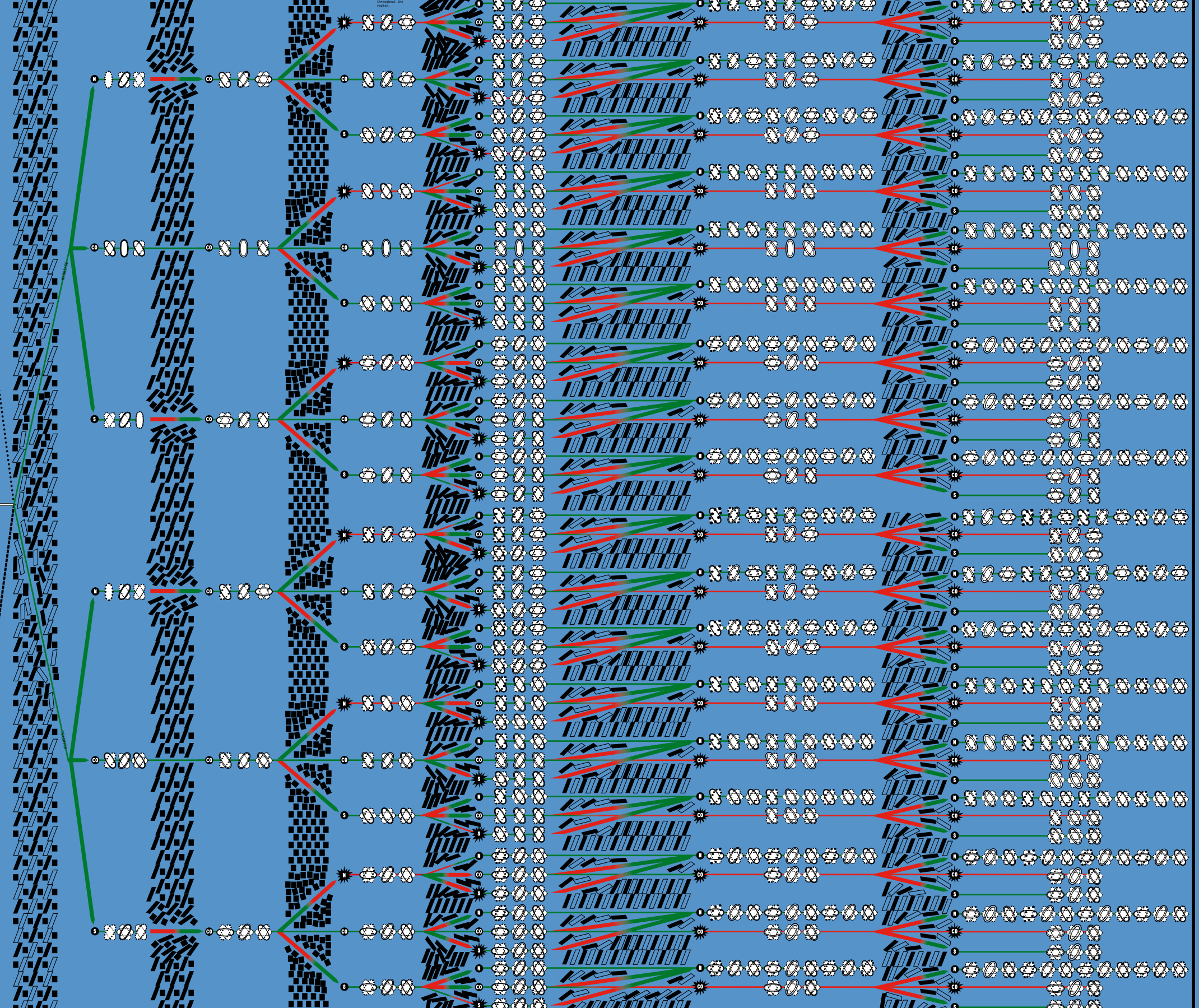
1977 **ETHIO-SOMALI WAR**

1988 **NORTHERN CIVIL WAR**

1991 **SOUTHERN CLAN WAR & FAMINE**

1992, 1995 & 1996 **WIDESPREAD FAMINE (STH/CO)**

2011 **FAMINE IN CENTRAL & PARTLY STH SOMALIA**



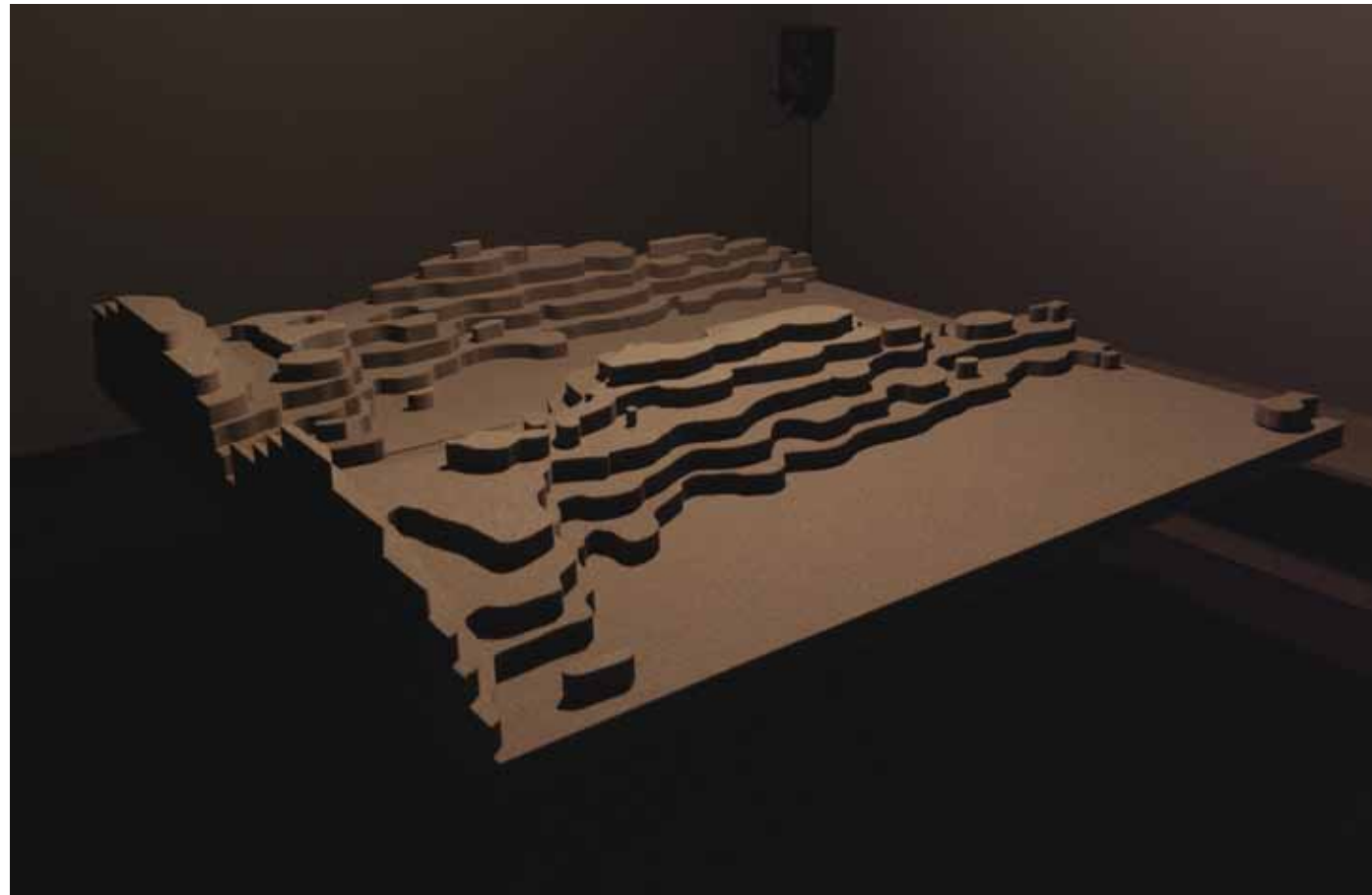
STANDARD SOMALI
ALSO KNOWN AS
MAGAA (SO)

NORTHERN DIALECTS
(COMMON IN NORTHERN SOMALIA)

SOUTHERN DIALECTS
(COMMON AT SOUTHERN COAST)

MAP ALSO KNOWN AS
AF. MAG., JIBRAAL, AF. MAG., AF. MARIIG, AF. MARIIG, AF. MARIIG, AF. MARIIG, AF. MARIIG, AF. MARIIG

1992-2012
00:00:00
00:00:00



Abu Hamdan's audio documentary on the asylum seeker accent tests, *The Freedom of Speech Itself*, is presented alongside the sculptural forms of contour voiceprints illustrating the frequency and amplitude of two different voices saying the word "you." The cartographic technique of contours, used to map and identify the origins of phonemes, allows these sculptures to condense Abu Hamdan's argument into a material form that binds together notions of voice and territory. Moreover, the acoustically absorbent foam used in the construction of these sculptures directly intervenes in the audio-space, deadening the room and creating a dialogue between the sculptures and the documentary that seeks to intensify the listening experience.

MATT MULLICAN

MEANING OF THINGS

CORSO APERTO

ABOUT THE MEANING OF MY THINGS

THE MEANING OF THINGS

FAR
FONDAZIONE ANTONIO RATTI

XIX CSAV - Artists Research Laboratory

Director: Annie Ratti
Curator: Simone Menegoi
Coordinator: Anna Castelli

opening

Wednesday 10 July, 6.30 pm
Villa del Grumello
Via per Cernobbio 11, Como

Lecture by Matt Mullican

Thursday 11 July, 6.30 pm
Fondazione Antonio Ratti
Villa Sucota
Via per Cernobbio 19, Como

Matt Mullican's exhibition

opening

Thursday 18 July, 6.30 pm
19 July - 6 September 2013
Curated by Simone Menegoi
Spazio Culturale Antonio Ratti
Largo Spallino 1, Como



SECTION 2
ADAPTATION

Thomas Kratz
THOMAS KRATZ

LECK GEN (SITUATIONS)

4. May - 20. September 2013

GAUENIA COLICALIGREGGI
VIA OLIVETO SCAMMACCA ZA
95127 CATANIA ITALIA
WWW.COLICALIGREGGI.IT

at collicaligreggi

Between paper and the internet, reversing the usual roles of the two media: an online show commissioned by NERO and presented here through its press release

Draft Score For An Exhibition (2010-Ongoing)

AN ONLINE EXHIBITION CURATED BY
PIERRE BAL-BLANC

OPENING AT
[HTTP://WWW.NEROMAGAZINE.IT/DSFAE](http://www.neromagazine.it/dsfae)
JULY 15 - SEPTEMBER 15, 2013

An oral presentation given by Pierre Bal-Blanc to a jury of professionals in 2010, as part of his application to curate the 7th Berlin Biennale, is reiterated for the reader. Devised as an exhibition in several acts, the session adheres to the rules of a score performed by its author or by a third party.

Pierre Bal-Blanc is the Director of CAC Brétigny in France. In his sequence of international exhibitions *La Monnaie vivante-Living Currency*, he negotiated the current and historical analysis of the body and strategies related to performance

in visual arts. He developed the exhibition in three chapters *Reversibility* at the Frieze Art Fair in 2008, CAC Brétigny in 2010 and Peep Hole, Milan in 2012. In 2010 he curated *The Death of the Audience* at Secession in Vienna.

Roman Ondak
Resistance, 2006
Shoelaces undone.

Jens Haaning
Kabul Time, 2010
A clock that displays the local time in Kabul Afghanistan.

Július Koller
Glass Clean Water (Idea - Object), 1964
Glass pure water.

Ceal Floyer
Garbage Bag, 1996
A rubbish bag filled with air from the space where it is exposed.

La Monte Young
Composition 1960 #3
Announce to the audience when the piece will begin and end if there is limit on duration. It may be any duration. Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition.

George Brecht
Drip Music (Drip Event), 1959-1962
A source of flowing water and an empty recipient posed in a way that allows the water to fall into the recipient.

La Monte Young
Composition 1960 #10 to Bob Morris
Draw a straight line and follow it.

George Brecht
String Quartet, 1962
Shaking hands.

George Maciunas
Homage to La Monte Young, Jan 12, 1962 (preferably to follow performance of any composition of 1961 by LMY.)
Erase, scrape or wash away as well as possible the previously drawn line or lines of La Monte Young or any other lines encountered, like street dividing lines, ruled paper or score lines, lines on sports fields, lines on gaming tables, lines drawn by children on sidewalks etc.

Marie Cool Fabio Balducci
Untitled (2 x DIN A4 paper sheets, biafine), 2004

Lawrence Weiner
A cup of sea water poured upon the floor, 1969
The artist may construct the work
The work may be fabricated
The work need not to be build
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

Pier Paolo Calzolari
Aeroplano [Day after Day. A Family Life], 1973-1974

Cornelius Cardew
Very slowly turn whatever you are doing at any time into its opposite, 1969
From Scratch book.

As prescript by the last piece of Cornelius Cardew, I turn now slowly - what I am doing - into its opposite. That is to say: a didactic presentation of my proposal for an exhibition.

So What, How and Why?

To start on What, it is about?

The answer is CREATION or Contemporary art Artist practice – Artist Work of art – Piece

Before to arrive to the “Why” level - I would introduce earlier an other parameter to break down the conventional communication diagram made on EMISSION and RECEPTION

Witch is US or the Community and the question about the distribution of the roles in the society

What it is about – it is about ART run by functions equally adopted by artist and audience.

It is about art process beyond the distinction between function like artist function and audience function.

That is what I have introduced with the exhibition “The Death of the Audience” at Secession in Vienna in 2009.

The title of the exhibition testifies to this change in that it breaks with the limiting accent given to the role and mission attributed to the artist.

The alternative to emancipation and alienation of the audience is certainly one of the principal stakes of the postmodern periods.

In effect, the heterosexual male artist is the figure around which everything is focused in the art of the turn of the twentieth century (art for art’s sake, the various artistic manifestos, auto-reflexivity, etc.)

On the other hand, it is at the level of the spectator that this question comes to be crystallized from 1968 to the present day (the disappearance of the artist, the question of gender, the notion of participation, the audience, etc).

One of my goal is to follow the question asked by “The Death of the Audience” and by the artistic strategies of the seventies associated to this show and to extend this issue in our present time,

For example in posing an other more ambiguous question in way to underline the regression of our contemporary entertainment society :

what is your sexe? Artist or Audience?

Like Isodoro Valcarcel Medina said in his text titled “The Suspended Spectator”

“The spectator only exists because that world of creativity is malformed”

The danger to talk about WHAT? is to fall down FORMALISM Precisely: the etymological meaning of Formalism is Dis am bi gua tion

So what this exhibition is about : In my sense that’s about exactly the opposite and that’s called PLASTICITY

In biology, plasticity is the ability

of a trait in an organism to adapt to a given environment.

Plasticity opposes the linearization and isolation functions. it denies fracture in the reality without being an “demonstration” at all.

If we are concern about plasticity, we can thus say that the intelect is the reverse side of impulsion, we could say that the intelect is - as a REpulsion-, the thought of the pulsion

For example Charles Fourier plead for a duc-ti-li-ty, a plasticity of the pulses

We are a succession of discontinous states. The language deceives us. So long we depends on this code, we believe to our continuity.

So what kind of plasticity Art and creation are proposing ? it is a language beyond formalism, a plasticity where all languages can be mobilised without that none is dominant.

Continuity and discontinuity as well as attraction and aggression are part of this art language and that’s only the exhibitions who give the chance to experiment all the spectrum of this process.

So to conclude on WHAT ? after Creation and plasticity

the answer is “Exhibition” as the only valid paradigm who is able to resolve the contemporary challenge for the creation in the era of global communication.

Facing the screen my body is useless

on the contrary The exhibition economy involve all our cognitive sense

To follow and conclude on How Because I will let the “Why level “ open to improvisation, to your question and our discussion , basically where the “why” has to be

Talking about how: We have to beware because the issue also contains the danger of being Mannerist

With this presentation, I am currently give you an example on how I am proceeding in a given time, space and circumstances.

_Not to presenting you documents but rather showing pieces directly
_Selecting pieces available for activation through statement, score or prescription
_Articulating 3 different generations of artists (included dead artists) in the way to build a virtual dialogue between them
_Building a space continuum made by time bracket
_Reducing the production of the display at the minimum
_leaving no remains
_Involving you as well as me beyond the
The audience gender and the curator gender
My Goal for this exhibition is to initiate several processes over time

Processes of creation and investigation

That will lead not to a finished object/ BUT Access to situations= An Exhibition

“Yes, the spectator does exist if the art doesn’t”

Said Isodoro Valcarcel Medina My goal is to make art existing

This exhibition open to everybody will continue to produce

creation by the expanding of the people involved

My intention is to bring together artists as well as audiences in various disciplines Who practice improvisation, indeterminacy, open form in other words

The contingency

At the time of cognitive capitalism the artist and the audience through his way of deturning the use invent tools to counter the score of capitalism
Tools like
Script _ scenario _ noise or non idiomatic piece – algorithm – protocol

Love is a dimension like time and space said the english composer Cornelius Cardew

but “love is not the answer” said Terre Thaemlitz “

post-Industrial love is just another ideological device facilitating a division between “public” and “private” space, and is complicit with such a division’s basis in inequality and exclusion”
Art today is re-investigating this dimension with a strong preoccupation for the passions of the poeple
That’s what I propose to share with you

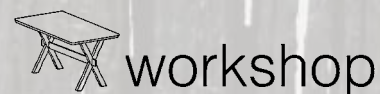
SECTION 3
RUINS OF EXHIBITIONS



Diana Al-Hadid
and Medardo Rosso

May 30 – September 5, 2013

Opening Reception May 30, 18.30 – 21.00



Dorsoduro 2793/A, Venezia Fermata vaporetto Ca' Rezzonico
T +39 041 09 90 156 info@workshopvenice.com
www.workshopvenice.com



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

MODERNE KUNST NIEUW EN OUD

July 26 – October 3, 1955
Curated by Willem Sandberg
Stedelijk Museum, Amsterdam

Contents:
1 Introduction from the catalog
5 Installation views
4 Press clippings

Notes:
Willem Sandberg (1897-1984) was a Dutch typographer and graphic designer, as well as a unique presence in the Dutch cultural world during the 1940s and 50s. He studied in Vienna and then at the Bauhaus in Dessau. Following his return to Amsterdam, he worked as a graphic designer until he was appointed deputy director of the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1938. He directed the Stedelijk from 1945 to 1962, turning it into one of the world's leading institutions for avant-garde art. Sandberg presented historic as well as contemporary artists, inventing new forms of display for his exhibitions. He was one of the pioneers of modern curating and exhibition design, transforming the concept of the museum from that of a permanent storage facility to a time-based laboratory. In 1955 he organized the unconventional exhibition *Modern Art Old and New* in the Stedelijk Museum in Amsterdam, where he juxtaposed Cobra paintings with African masks and sculptures by Jacques Lipchitz. A similar approach can be found in the work of Karl Ernst Osthaus, the founder of the Folkwang Museum, which combined European and non-European art.

At the beginning of our century, modern art, and with it all the other arts, underwent a revolution of a magnitude we hadn't seen for a long time. Today, the change perceived at the turn of the new century still appears like the breaking of a dam: the banks of reality and perception, which had contained painting, broke, and the pictorial current started to flow in new directions. The search for the elemental force of figurative art and the search for new paths are the most distinctive features of the arts of our century. This exhibition, installed in the new wing of the Stedelijk Museum, intends to investigate a particular aspect of contemporary art: its sources of inspiration. The "break," which took place around 1905, ruptured a tradition that had lasted for centuries. Ancestral legacies were no longer accepted by the new generation. The direct perception of nature and the link with reality no longer inspired the work of the first generation of twentieth-century artists. There are many reasons for this attitude. Particularly evident, both to viewers and to critics, are two facts. On the one hand, the invention and perfection of photography made it possible to obtain a picture of reality by purely technical means, thus depriving the visual arts of certain beloved tasks, such as the creation of portraits. On the other hand, the first years of our century witnessed the growth of a sort of mistrust of contemporary reality. The progressive slogans of Western society seemed illusory and immoral; the optimism of the nineteenth century began to be perceived as a hoax. Artists, scientists, thinkers and poets were searching for a new reality – a reality, as Van Gogh had said fifteen years earlier, "more real than literal reality." Thus, in looking to the beginning of our century, we relive another

revolution, the consequences of which continue to define contemporary art as well as our everyday lives. The artists of the new generation reject the legacy of their fathers in the search for other sources of inspiration in the art of primitive peoples, of early Antiquity and the early Middle Ages. These changes are so significant as to be comparable to the first signs of the Italian Renaissance. Yet it hardly suffices to notice the break with tradition and the emergence of new sources of inspiration: the most important issue is to identify the reasons behind these changes. And the reasons are not merely related to a refusal of the superficiality of the nineteenth century and of the futile optimism of the Victorian era. They are deeper. In the early twentieth century, shifts in social structure and the dynamism of the working classes led to the emergence of a new type of individual, who could not help but associate the tradition of the past centuries with the subjugation of entire populations. This new individual sought a truer picture of humanity, free from the constraints of the past. The twentieth-century man is searching for a new form of life, in which all of his rights are respected; it is for this reason that the artist explores unknown territories, in the attempt to give life a new meaning.

Artists thus begin to investigate the deepest aspects of the "human being." The distrust of the progress of civilization leads to the search for primitive man. Gauguin was the first European artist to search for the lost paradise of the savages of Tahiti. After him, many artists ventured into the South Seas or into Africa, or searched for primitive works preserved in museums, uncovering their artistic value for the first time. In 1906 Kirchner and the

"Brücke" masters discovered African sculpture and the art of the Pacific Islands preserved at the ethnographic museum in Dresden. This discovery was decisive for their art. In the same years, the influence of primitive art also left its imprint on the work of Picasso. What did they notice in the works of the black Africans or in the sculptures of the South Seas islanders? In the first instance, they were obviously struck by the elemental force of their expression. The magical power of masks, sculptures and objects reflected a culture that was inclusive of all branches of life. Each subject was closely connected to the original life force, and each work was relevant to the whole community. Looking for inspiration, modern artists wondered how the primitive artist was able to reach this elemental force. Geometric perfection and a focus on the most expressive shapes are some of the features of primitive art that they decided to incorporate into their work. This is reflected in Gauguin's claim that "Primitive art is born from the spirit and makes use of nature." Primitive artists effectively reduce all forms of nature to their geometric elements, defining the proportions of figures not on a perceptual basis, but rather in accordance with the meaning of the forms themselves. The departure from reality is therefore a reworking dictated by a spiritual need. The primitive artist does not represent reality, but instead reduces it to a sign, to a form loaded with tension and meaning. It is also for this reason that primitive art has become a source of inspiration for contemporary art. Looking at these primitive works as though into a mirror, artists have recognized the fulfillment of their own aspirations. What primitive art had reached in its simple and elementary works cor-



responded to the ideal of this new generation, which consisted precisely in a search for that magical force, that expressive concentration and those elementary shapes. Through primitive art, European artists found a path toward the free creation of a work. It was only after primitive art had changed European modern art, after Picasso had finished his *periode nègre* and the German Expressionist masters had produced their most mature works, that there emerged room for a new source of inspiration: modern technology and its forms. It was only after primitive art had revealed the beauty and importance of geometric shapes that it became possible to contemplate the appeal, the rhythm and the aesthetic completeness of a technical product such as a motor or propeller. It makes sense, in fact, that the *periode nègre* of Picasso and other painters was followed by Cubism. Cubism was a movement of “order” in European art, determined also by the advance of modern technology. Fundamentally, Cubism is a style in which a certain peculiarity of our time finds its form. Cubism breaks with the tradition of spatial composition bound to a single point of view. It represents the same object from several perspectives at once: from the front, from the side, from behind and from above. This “panoramic overview” of the object represents an abandonment of nineteenth-century individualism, the end of a tradition in which the view of an object was tied to the eye of a painter who never changed position. Movement and mobility are qualities of our time, perpetuated by technology. It is no coincidence that the first and most important Cubist works are still-lives: compositions of simple geometric objects accessible from all sides. Following the rediscovery of geometry as a founding aspect

of primitive art, modern artists were able to recognize the geometric structures inherent in the technical evolution of their time. In this way, modern technology became, thanks to the precision of its standardized geometric products, an important source of inspiration for contemporary art. The beauty of a car and of a technical construction is interpreted, in the works of modern artists, with a new language, a new rhythm.

Cézanne had already anticipated this new way of seeing, pointing out that every form is conducive to geometric elements. The cubists, however, went a step further, and in another direction. They were less interested in converting the forms of nature than in constructing a painting with geometric elements; nature was only a starting point. Just as an engineer designs a car, so they built their works with elementary forms. Out of these geometric elements they created a new order and a new kind of beauty, which, inspired by technology, appeared very up-to-date. Technology has not just inspired the art of our century: many discoveries of modern science have found a visual form thanks to artists. Microscopic preparations of cells and blood counts, samples of organic tissue, astronomical photographs, and many other scientific images have been sources of inspiration for the art of our time. In our century, science has discovered many new territories, to which artists have given shape. Even the most abstract science – mathematics – has become a source of inspiration: mathematical equations, with their intersecting lines, can be traced in the works of contemporary sculptors (Gabo, Pevsner), attracted by games of lines like modern musicians are attracted by the mathematical basis of the fugue and the canon.

In our modern society there exists an additional form of inspiration for contemporary artists – particularly visible in our country – which is characterized by man’s systematic intervention into nature. In order to achieve this intervention, man continuously adapts his geometrical standards. Dams and drains are designed according to schemas of straight lines, such as the roads and military camps of ancient Rome. The application of geometric models in nature is characteristic of our country, and it is not by chance that the most severe and geometric of abstract art forms was developed here: “De Stijl.” The artists of this movement were able to give form to the rhythm and the laws that man has imposed on nature. It is curious to note that, following his move to America, Mondrian’s work starts to display a new rhythm, which is inspired by the dynamism of a city like New York, and which is also expressed in jazz music. The two sources of inspiration have contributed to a break with tradition, to the refusal of a convenient legacy, to the creation of a new sense of life and its expression through form and color. It has been a long time now since we have seen a similar courage in breaking with the past, and in the desire to build one’s own identity. This change involves us in a special way since it is not just a few artists that are involved, but rather several generations. A new style is being born, one that is capable of expressing the meaning of life in our time. It is important to highlight that in contemporary art these two sources of inspiration are intertwined: primordial human values and modern scientific achievements. Drawing on these sources, the artists of the twentieth century have extrapolated a clear image of the sense of the life of our time.







all images: Exhibition, *Modern Art Old and New*, 1955. Photo Stedelijk Museum, Amsterdam.

dag 27 Augustus 1955

Terug naar de bakermat

Moderne kunst - nieuw en oud - in Stedelijk Museum te Amsterdam

Wie de ontwikkeling van de kunst in de 20e eeuw zien als een logische voortzetting van die in de laatste helft der 19e eeuw, het totaal nieuwe karakter van onze moderne kunst. Want hoe nieuw en revolutionair het Franse impressionisme geweest moge zijn, over de tijdgeest die werpt sprake is de klassieke kunst van de 19e eeuw en zijn schilders, de moderne schilders van het 20e eeuw en hielden toch directe en ongekregen betrekkingen met de reïalist, welke nu onze installaties juist, die nodig waren om de omliggende omgevingen die hielden met de sfeer van het museum te overtuimen, de nieuwe uitdragingen om worden ge-

voerd. Dierlijke bakermat aantrekkende was in het werk van Vincent van Gogh, maar het gebruik van het vertoend gevoel van deze total andere en ongevoel beweging overtuiging naar, voor de algemene menselijke onderscheid, die autor die omliggende werke uitdrukt werd. Ook Giacinto, die tekening werd onder de leiding van Talati, voor een omliggende lijke verdeling naar zijn omvang verhoogd, maar ook bij ontgroenende uit tekening van de omliggende werke van zijn nieuwe vrienden, kind de European, die met de ogen van de genestiverde westerling aan andere wereld keken.

Ommekeer naar ouwstijl

De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

Inspiratiebron

De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

Oudekunst

De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

PERSBUREAU VAZ DIAS NV. AMSTERDAM
AM. COURANTENKNIPSIEDIENST
Stapel 51, Amsterdam C. - Postbus 491 - Telefoon 45632

Dagblad voor Amersfoort

Nieuw en Oud

Bij komen met lokale foto's van een groep op de ontvondelijke Nieuw en Oud in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Op de grote versameling, welke een breed overzichtsbeeld en een gewichtige kritiek van de kunst van deze tijd geven, wordt de omliggende werke van deze tijd geëxposeerd. Het is een groep van kunstenaars die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

ZATERDAG 30 JULI 1955

„Moderne Kunst, Oud en Nieuw” Rijm en Kreupelrijm

Een vergelijkende tentoonstelling, waar primitieve en exotische Kunst naast moderne werken.

De tentoonstelling is een vergelijking van moderne kunst en oud. Het is een groep van kunstenaars die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

PERSBUREAU VAZ DIAS NV. AMSTERDAM
AM. COURANTENKNIPSIEDIENST
Stapel 51, Amsterdam C. - Postbus 491 - Telefoon 45632

Gooi- en Ommeland, Hilversum Naar de dosnegers en de techniek

Een vergelijkende tentoonstelling van moderne kunst, nieuw en oud, in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

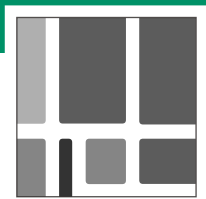
De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening. De kunstenaar, die de kunst van deze tijd te zien geeft, zijn voor een tijd terug naar de 19e eeuw van het vertoend en tekening.

Nicolàs Pallavicini

Antihorizon
May - July 2013

Maxime Rossi

Kemosabe
September - December 2013



galleria tiziana di caro

Salerno, via delle Botteghe, 55 – 84121
tel +39 089 9953141 – fax +39 089 9953142
www.tizianadicaro.it - info@tizianadicaro.it

SECTION 4 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 images of works that they had never intended to publicly show

BY CHRISTODOULOS PANAYIOTOU

Originally trained in dance and anthropology, Christodoulos Panayiotou (1978) is interested in memory and forgetting, traces left in time, and absence. The creation of an identity and a culture, and the ways in which this can be manipulated through images, are also among his central preoccupations. His installations, videos and photographs – often evolved from ideas rooted in social observations – are devoted as much to archived objects as to new ways of seeing things. These works move in thematic circles, which establish connections among the individual pieces as well as defining the distance between them. Interested not only in the aesthetic value of the time captured in archived images, but also in the values these images gain through the process of accumulation, Panayiotou questions the perspectives and interpretations potentially contained in visual archives that reveal the history and identity of a nation.

The images Panayiotou selected for Feldmann Pictures are all photographs taken in parallel with the production of a work, as examples or notes.

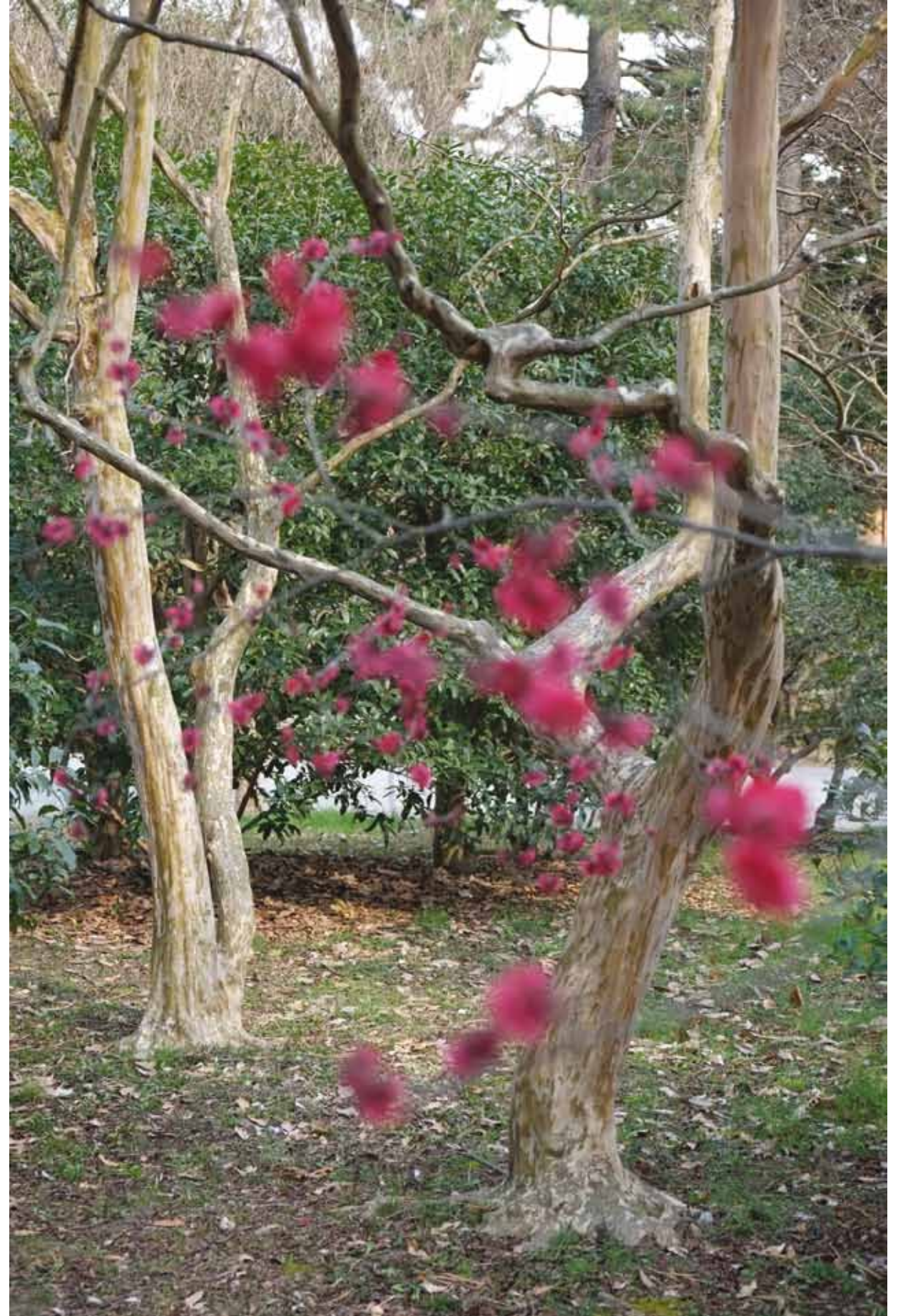
For those familiar with the artist, it will not be difficult to perceive, within this flux of images, the ghosts of different works.













DOMINIK LANG

MISSING PARTS

curated by Lýdia Pribišová
until 27th July 2013

GEA CASOLARO

Sep – Nov 2013

MARCO STRAPPATO

Dec 2013 – Jan 2014

Via Francesco Negri 43, Rome - tel/fax: (+39) 06 68809863
info@thegalleryapart.it - www.thegalleryapart.it

SECTION 5
EXERCISES IN COHERENCE

A post-surrealistic experiment juxtaposing visual artworks and literary sources that
apparently have nothing in common

WORDS**FILIPPO DE PISIS****BY****PHOTOS****WILLIAM GEDNEY**

William Gedney (1932-1989) was an influential American photographer, working across the United States from the mid-1950s through the early 1980s. From the commerce of the street outside his Brooklyn apartment to the daily life of coal miners and the lifestyle of hippies in Haight-Ashbury, Gedney recorded the lives of others with clarity and poignancy. His interest in night photography – with New York City as a recurring subject – spanned his career.

Filippo De Pisis (1896-1956) was one of the protagonists of twentieth century Italian art. After beginning his career as a poet, he turned to painting, influenced by Futurism, Metaphysical art and Fauvism. In addition to his renown still lifes, he also painted cityscapes, male nudes and images of hermaphrodites. *Ver-Vert*, published posthumously by Einaudi in 1984, is a novel in the form of a diary that evokes the artist's stay in Rome between 1920 and 1925. Through his alter-ego Felipe, De Pisis chronicles the loves of a young aesthete, giving life to a Don Quixote of metaphysics and abstraction.

Rome, 5-7-1921

The machinist

Will I see you again some day?... Escaping, the green of the field and the blue of the sky by your car's tender, under the dark canopy, in the grey air of goodbye. My heart seemed to fall.

Your blue eyes smile, eyes I worshipped, beneath the peak of your cap, the pink angel lips on your blackened face.

And under the work-soiled clothes I felt your body, more beautiful than a God's...

Those quick, grey meetings sufficed; opening a sore in my heart that still bleeds.

5-16-1921

The hermaphrodite

In that inn some nights a poor woman stopped by with her children, one strung around her neck, no more than two years old, the other three older, snuggling close, on the bench and the chairs.

The woman's woes had turned her pale and wilted but she had been a beautiful girl. Her black eyes shone now with a bitter light, almost lost under the large open brow which brought to mind, with her discriminate black hair, certain strong heads painted by Bronzino.

She came to drink wine and eat a light meal. A friend invited her. She shared a glass with her children; they fought over it. She looked them over with a loving gaze that slowly turned sour.

Felipe looked at her almost tenderly at times and thought, "Is love what I feel for this woman, for these creatures?"

The youngest, the one the woman held in her arms, raised everyone's curiosity. Beneath a wooly cap perched on his head, sunk in a small face like a porridge-colored mask, his two large eyes shone; the eyes of the woman.

The little brothers occasionally tried to lift his dirty smock, laughing towards the men who drank in groups at other tables, and the woman quickly slapped their hands away and lowered the infant's gown, but they returned. The baby's sex was uncertain. Occasionally, a man would stand, try to steal

a glance, commenting with obscene whoops and hollers, and the woman would dejectedly lower her brow.

—Be happy... it's a blessing, life will be easier for your child!... Of course... Less to worry about...

—It will be what it will be... My poor little kitten!— and she kissed his head...—It's nobody's fault, really...

16 June 1921

Figures

Felipe couldn't help himself from stopping on the bridge over the Tiber. He had glimpsed at the end of the long Ripetta road the obelisk in Piazza del Popolo, illuminated on one side as if by a spotlight, against the soft, cloudy, lilac sky on a background of green pearl.

At the end of the river one could see, darker and more focused than usual, a small azure hill; the sky was an archipelago of intense, purplish blue clouds. On the water, farther down, towards a bank, a group of men rowed vigorously. He could see the black oars reflect light, turning and cutting into the water and emerging again rhythmically.

In that wonderful evening Felipe felt profoundly moved, his soul wrapped into a hitherto unknown tenderness. That river bank, that dark boat moving away as placidly as it was silent brought to his mind images (incisions, watercolor prints, miniatures on presse-papier sold in tobacconists) of old Rome, seen when he did not know her, in his provincial, ecclesiastical adolescence. He distinctly remembered a view of Castel Sant'Angelo with a boat and silly-looking figures. A soft and sighing feeling had taken over him. In the distance, in the large bustling road he could see, cut against a flaming sky, a bronze statue, a black figure in a frock coat representing some illustrious character from the Third Italy. What did it matter if the people walked, animated, rushing across the bridge, if the trams and the carriages and the cars made a deafening noise? Felipe was drawn into a silent contemplation, and as he looked towards that blue hill, underneath that striking bright sky, he seemed to notice a house, a tree... Maybe up there, far away, he would find happiness? "Why do I feel this emotion inside me?" he wondered.

He glanced at the old beggar, cuddled against the bridge's white marble bulwark. His face looked healthy, his eyes almost smiled!... And then he carted off down the riverbank road, under the plantains with their massive green leaves. On the far side of the river, certain glass windows shone like sheets of gold. A bell tower rose as if inlaid against the full purple sky.

Felipe thought, "This is life... You go to one place and then the next and you step into a coffee house for a cup of tea and in a restaurant for dinner and then to bed... Why don't I just jump in the river? ... Life is then not very worthy. And yet we love it so!... And how beautiful it is to live! And love! I am clearly slightly off-balance.... One must distract oneself..." and then he remembered the words he had read the day before in a deserted road as he raised his stare to a large red wall, words written in great stern Roman characters within a gilded marble altar: *Initium sapientiae est timor Domini.*

Oh, Lord, Lord, where are You?...

Rome, 7-23-1921

Piazza Colonna

After a long day Felipe left the house and joined the crowd in the street. Everything was glazed with heat. Under a leaden rose sky the men seemed tired of walking. The houses listened.

Within the crowd he noticed a boy, a worker in short sleeves who was reading the evening paper, his blue eyes like lightning on pale skin.

Light emerging from my eyes, sweet light, you strike my heart with a sweet violence, and where do you go?...

A wave of soft perfume enveloped him. His heart flew back to the memory of certain afternoons spent in the secret gardens of suburban villas, faraway afternoons in his hometown.

Such power had his memories that he felt he was walking down those paths, he saw their untrimmed hedges, in the courtyards where those smells came from. It was stronger than being there in person.

In Piazza Colonna he glanced at the pretty fountain. She also seemed dry, exhausted. That fountain could recall visions of Dannunzian parks, described with lofty adjectives and a literary style rich in gravitas. Felipe thinks of certain **amateur** Greek epigrams he had read the night before....

A friend had said, "It would be nice to see some dancing nymphs here, some naked women..."

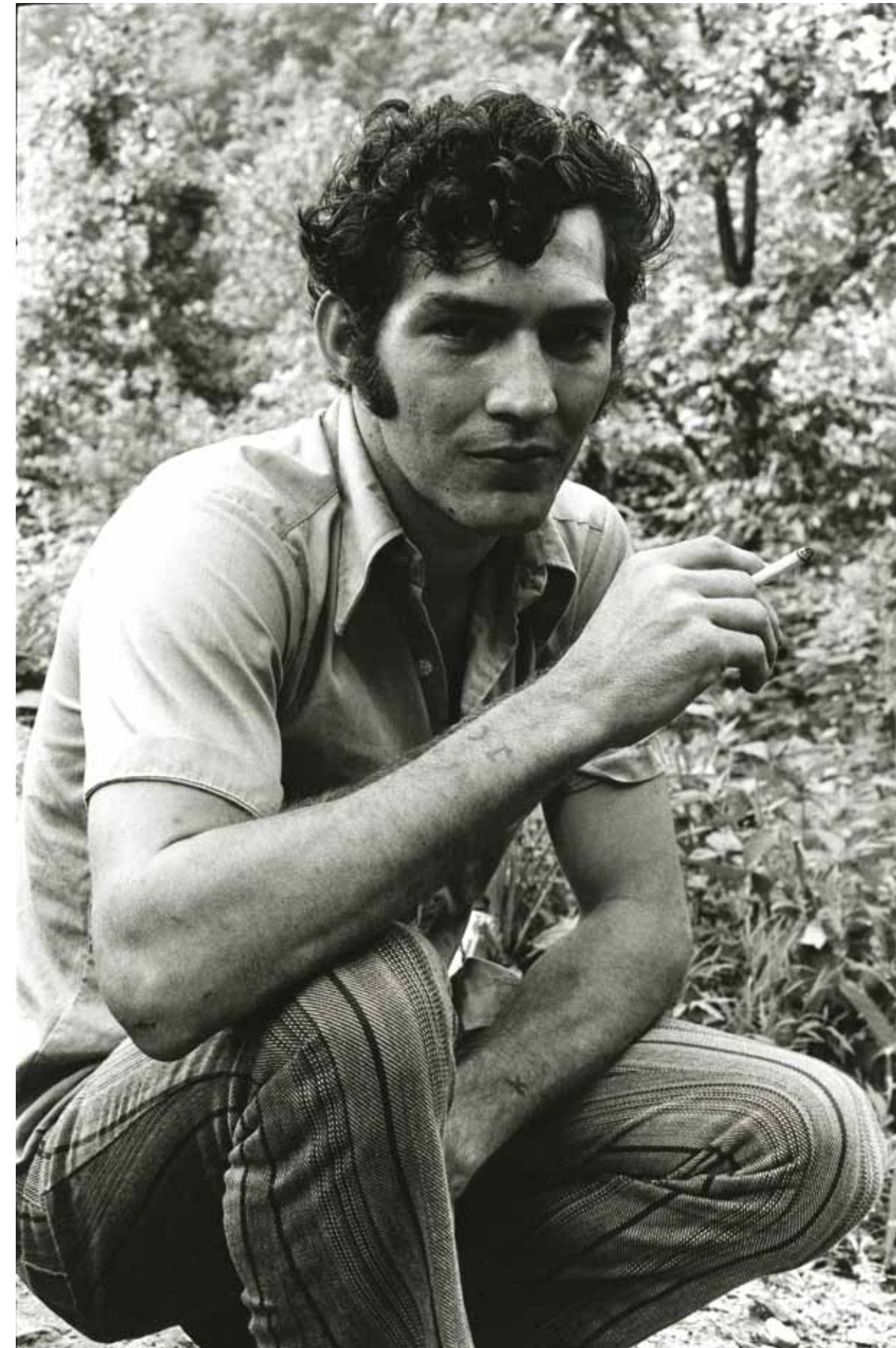
Felipe had smiled... bitterly. Heavy afternoons, tired flesh!

9-5-1921

Sergio

In that warm and luminous September morning she saw him in the Chiesa del Gesù standing next to a pillar. His tall figure cut harmoniously in a black funeral suit, he held a black hat in one hand and a leather bag

William Gedney, Man crouching down, smoking a cigarette, looking at the camera, 1972; courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University





William Gedney, Gay couple kissing in crowd, 1975.
courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University



William Gedney, Alley between houses at night, 1960s.
courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University



William Gedney, *House at night with parked car and lamp post out front*, 1960s; courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University

in the other. He paid his respects from afar with an elegant smile and a small nod. She saw the light of his brown eyes under his brow.

Then Lea went to kneel at a far away bench and she kept looking at him, turning her eye from the frescoes with their great colored bodies, from the white marble statues, from the golds, from the candelabra in the opulent Sant'Ignazio chapel that rose in front of her.

Oh, she felt she loved him, in her senses, in her nerves all like a great fire burnt with the desire of his caress, of his kiss... of his arms. She saw him against the sea wearing a rower's outfit, his strong arms, his naked neck.

Now, in the bright, stern church she felt like those statues, those pompous frames, those angels, those golds, those heavy brasses oppressed her, buried her, in order to give her new life... they trembled like in an earthquake, they crumbled, they sunk down a great sea, but then as if waking from a dream Lea was suddenly within his arms, Sergio was holding her with his thin face illuminated by a smile, and kissed her lips... A strange weight, as if half-asleep, was placed on her... Her eye could see, confused, the priest reciting Mass at an altar, some old ladies in their chairs and then she returned to that tall young man and she wanted and did not want to meet their gazes.

Who was Sergio waiting for? Why had he come here... at this hour?

12-22-1921

Via Veneto on a sunny winter afternoon

He walked slowly with the heart of the abandoned. That night he would leave on the express (the acrid melancholy of departure!). A light anxiety in his chest. The things around him assumed an intense expression, as if he had never seen them before. He passed by an old pair of black horses. You didn't see many anymore. Felipe looked at their heads bobbing at a tired trot. Poor beasts! He looked upon them with tenderness, something he would never have felt for humans. They seemed to mumble to each other. Bored with their lives like old noblemen, like the bearded Master and the bonneted Madam he could see behind the windows of the *brun*, their cheeks rosy. Even the waiter with the ruddy face seemed bored. Felipe stared at the two horses, at their limbs tired but rhythmical. "Oh, spirit, invincible spirit that rules us!" thought Felipe... Even these horses were living creatures, like the figures that walked down the streets under the grey sky.

Felipe thought of the definition of his theosophical friend: "We are nothing more than mathematical

points, without dimension."

Everything was the same, in truth!

A good-looking lad walks by, in his gaiters and monocle, with his hat placed just so, with his beautiful ties, soft light-leather gloves, shining cane and measured gait.

In front of the Grand Hotel he saw red public service automobiles waiting. A coachman with a top hat and gold livery took notes under an awning: a woman, her neck bared, in a wide black fur, sat in a coupé, reading a letter to a laughing friend.

Felipe walks like this, his head empty. He was slightly fatigued, and his foot hurt.

Beside the door of an elegant barber shop he sees a tall colored post: "*On parle français*" "*English speak*"... Inside, youths in immaculate frocks amble around armchairs, in a light so warm it seems perfumed, a well-tailored blond massages the face of a man lying on his back atop an automated chair and looks outside. In his light eyes he sees an almost taunting bitter smile that brings to mind faraway seas, like those of fishermen who smelled of salt and water.

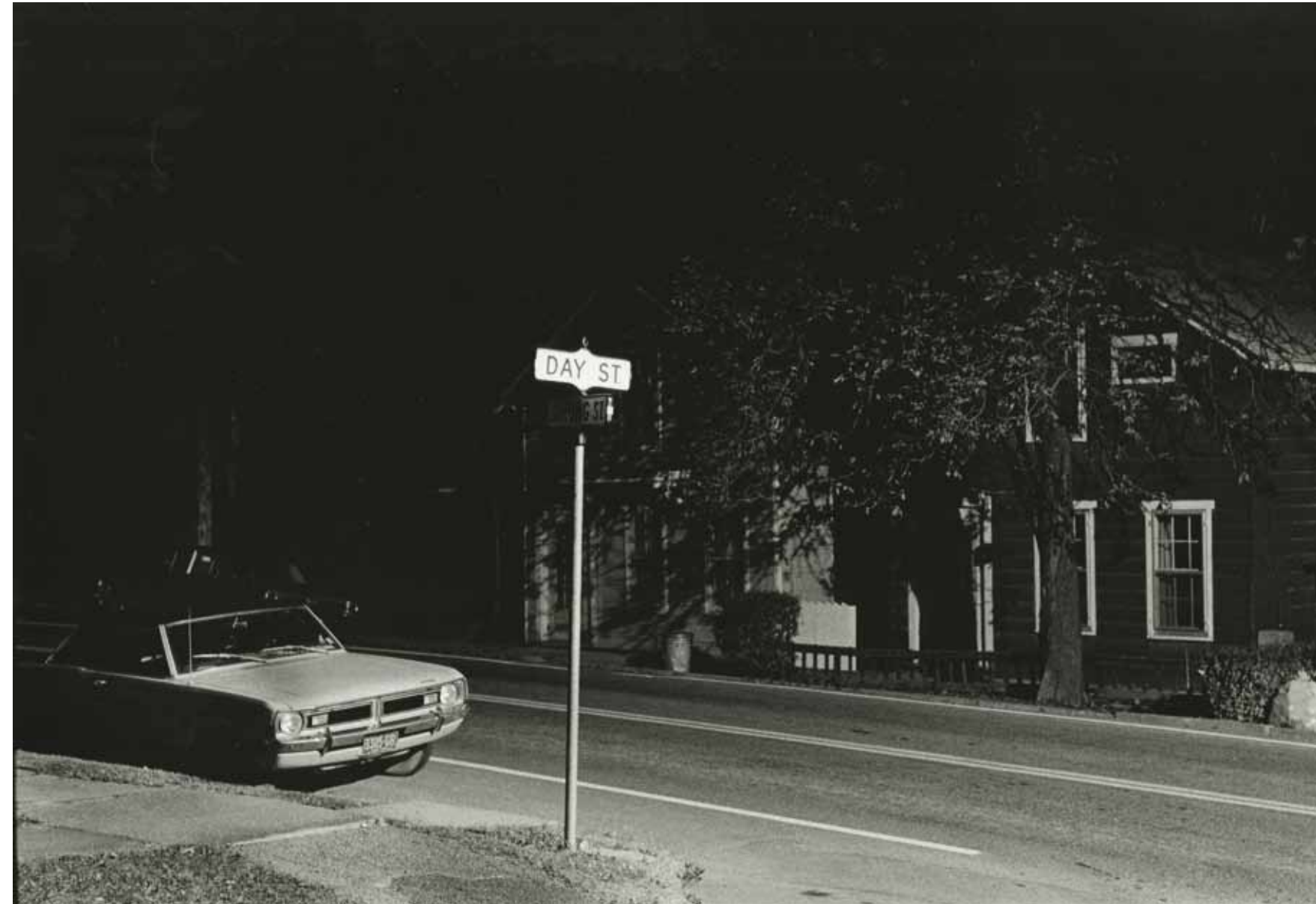
He walks by another between the plantain's white trunks that still sport yellowpink leaves. A fat woman in silk stockings walks by, trailing perfume. Here on the corner there is a florist's display. Oh, sad flowers, tightly bunched within bolts! The fountain there in the square cut by tramway lines evoked delightful paths in a great green park, with labyrinths, and fabulous, delicious loves, and the heart seemed to shrivel.

Leaning next to a cart, Felipe sees a boy. Oh, his mother-of-pearl eyes, set in his warm ochre face and his lips, so pale! He had a notepad in hand. He wants to ask the boy if he could sketch him, but not here, there were too many people here. He stares at him, and looks away. The boy keeps looking at him, enjoying himself, like a sweet surprise, as if his soul felt the sweet torture of love for the first time. In his eyes are held all the treasures and delights Felipe can imagine. Sunsets in Granada, the unnerving torpor of the Gold Coast, the softness of oriental alcoves. The air has turned cold, the sun disappeared. Some lamps are lit. A sheet of fog seems to rise! Felipe stood by the church of the Cappuccini, a gentle pink within the trees and then the windows of an antique shop, the lustrous objects and their complex psychology always attracted him. He saw a Japanese idol in polished ceramic, a necklace of large, hard stones at its neck. He saw pomes for walking sticks in ivory and golden Bohemian crystals.

At another window, a delicatessen's, stood a shrunken old man with a grey wool scarf wrapped around his jaws. He stared, through his lenses (his tiny eyes



William Gedney, *Men dancing*, 1983;
courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University



William Gedney, *Intersection of Day and Spring streets at night*, 1972;
courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University

seemed like twigs held in place by the folds of his swan-thin skin), at some jars of marmalade and *cap-pelletti alla bolognese*.

And Felipe joined the river of people with a sour taste in his mouth and his heart in pain.

February 1922

Dawn

In this glistening February day, all sunlight and blue sky, I did not resist the temptation of going to the country towards Monte Mario.

Immediately beyond the city I was attracted by the sights, those dear lines after the intense green terraces, a timid, diaphanous line of cerulean hills in the clear sky, without clouds.

On the dry clay roadside, dotted here and there by puddles under potsherd, rubble, rusted bolts, some fresh daisies shone under the sun, and then the orchards painted with cabbage-heads and the *trattorie* with the tables outside and the cane canopy and the sleeping bulls and the reddish horses and the sad, hairy donkeys stalling in front of the displays of small *delis* with bars and *osterie* and benches in a field: but most of all some of those trees, bare trees with their branches detailed against the sky's almost marine background enchanted me.

A great walnut tree with white branches that grew more impenetrably dense as they thinned out into knotty forks, shone in the azure sky next to the rose, black-roofed house, and then peach-trees and plum-trees, short and crooked in the field and next to the hedge, elms with their central trunk cut and crucified and the smooth saplings so close as to be almost bound to one another on the crusty earth.

I looked at these trees, there, under the sun, against the great blue sky, in the clean air, with a sharp eye, with love.

Oh, dear old trees, you too are not more than clustered cells, but you do not have a suffering heart like mine...

The trees seemed to bask in that light and that sun, they seemed to thank the skies, waiting for the sunset in the savory calm of their stupor, or maybe quivering, just so, with mysterious desires.

We entered the small *osteria*, the door with the rounded top cut into the tuff wall had been painted white all over and on the white we read red and blue signs. Here we drank half a jug of blond wine and as I looked into the eyes of a dark-skinned worker, tiredly slumping at a nearby table, his eyes stared back with the tenderness of a dog's, and then we walked along the pine trees and the dome of St. Peter's appeared before us and beyond the river the white panorama

of the city under chained clouds that shone, white, snowy.

Rome 1-9-1924

Rome

F. was tired, almost dulled. The hours of vigil returned like painful weight on his nerves. He wanted to stop there, at the mouth of the bridge. He rested on the cast-iron handrail.

Sitting on the edge of the marble wall he saw three youths, talking lively. One was dark, high-spirited, his face vivid.

He looked about himself, towards the yellowish river water, the golden sky dotted with clouds, down towards the dark dome of St. Peter's.

Delicious purple and pearl lights were in the air, giving off strange glares here and there. Above, behind the foundations of San Pietro in Montorio a great intense brightness shone gold about the black roofs, behind the skeletal trees, and a grand flutter of swallows.

Here was Rome, here was one of the spectacles he had evoked with such love and desire from afar. Here was an hour that would run past him like any other, without leaving any trace.

So he recalled hours from his past, so close and yet already so far, from Ferrara, Padua, Venice, where even in admiration of his surroundings he had evoked Rome... Here, Rome, here, the dream of so many souls, Rome, "divine and eternal city." He struggled to get inflamed, to feel moved, but he felt tired. He passed a line of college students wearing capes and pale faces, carts brimming with red bows. Darkness arose.

1-18-1925

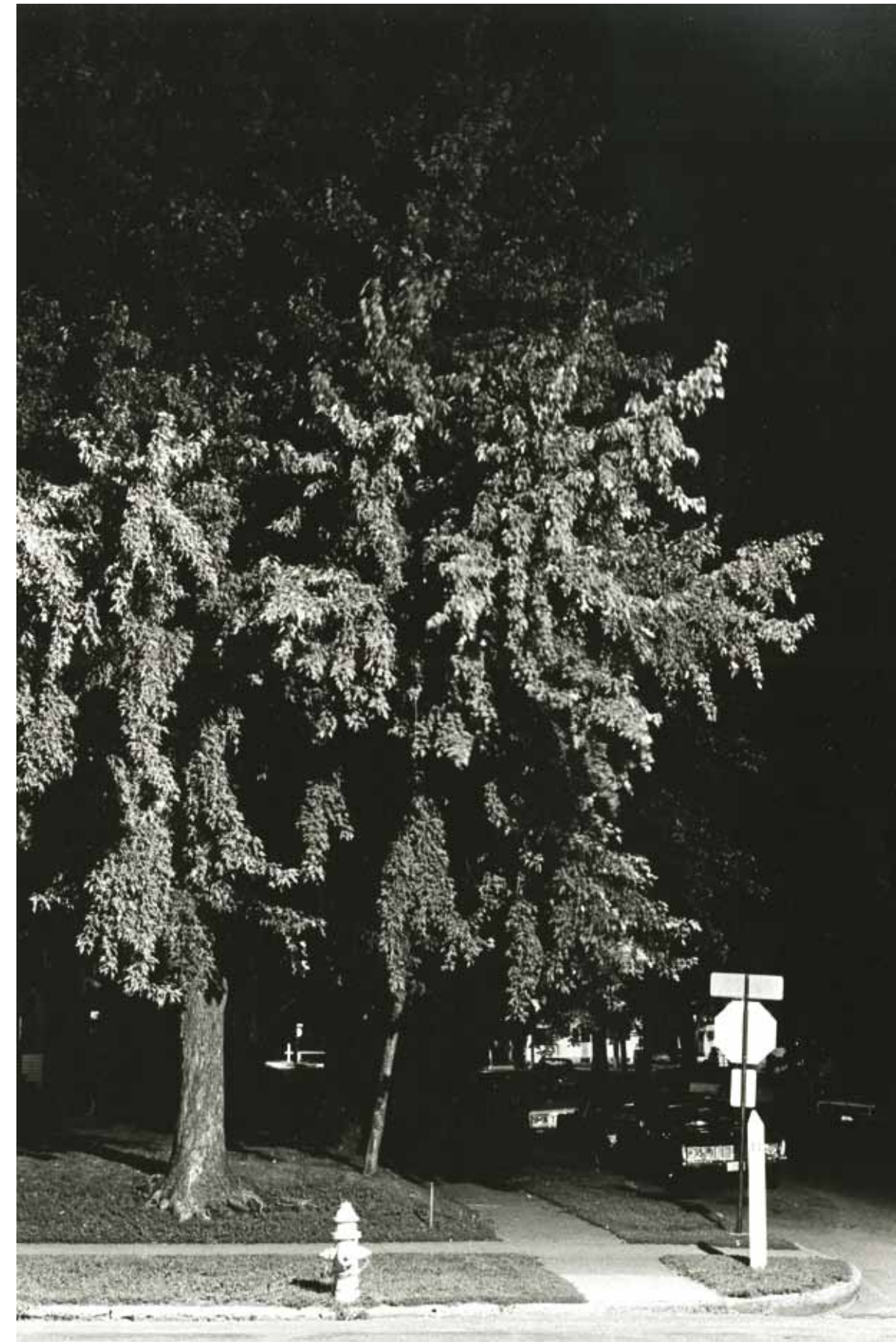
Me and the others

Towards the edge of Piazza Navona his eye was drawn to a black, hunched figure, sitting on one of the marble benches as if by mistake. He approached to look the hunched figure over. A small, stiff priest, his head almost disappearing within the brim of his scrunched hat, held a few round apples in his lap.

Their strong golden yellow color was cut pleasantly against the black of his old frock. A precious black with greenish hues.

The dark hands of the small priest, in a flurry, produced a piece of bread, a small pen-knife. They tried to slice the bread, but it was dry and crumbling. With the tip of the knife he scraped the crust, searching for some softer crumb, then he peeled the apples; hunched over, collected, like a saint in Thebes.

William Gedney, *Large tree at night: stop sign and fire hydrant*, 1960s; courtesy David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University



F. looked at him with attention. Under the frock, on the grey ground, rose two misshapen black leather boots. A large neck with drooping skin emerged from his starched, grey collar, like the neck of a turtle jutting out from its shell. Under the brim of the hat, behind, he spotted tufts of blond hair.

F. stood looking in this fashion, a few feet away. Just before he had stepped into a bakery to buy three ounces of Milanese *panettone*, for no precise reason, which he held in a crumpled newspaper. The *panettone* was originally planned to be consumed in the divine privacy of his dusty old room. He hesitated. As the people walked by they stole glances at the small hunched figure on the bench. In their smile he saw bitterness, pity and a certain sated stupidity. The priest never raised his head, as if slave to a great loneliness. Around him, the beautiful seventeenth-century square, with fountains like marble rides. F. gathered his will and quickly addressed the priest, resting the bag on his knees: – Do you mind?... Forgive me.

The priest seemed to shake, maybe in fear, his beady grey eyes darted under his shaggy eyebrows on his thin face and almost brusquely he said:

—What is this, what... Keep it... Don't deprive yourself. But F. was sweet and decisive and he left the crumpled cake there and left. He realized somebody in the square had noticed his gesture. He stopped on the other side and watched. Even from afar he could make out the newspaper bag. The priest was intently unwrapping the string. F. saw almost an aura of light emanating from him, he had turned into an almost happy figure.

He moved, and continued to walk along a street between tall grey buildings. He felt his heart tremble and he had a great desire to cry. He almost heard his father's voice, *Quod superest date pauperibus*. Nothing, in the end, would be truly superfluous to him...

He heard the voice of his father, *Povar al miè putin*, as sweet as ever, infused with a tender irony.

And now the priest maybe slept, or maybe dreamt a crowd of faithful. He stood on his bench, preaching to the crowd who saw him as a saint. And then in a great carriage the Pope arrived, and he stepped off with his white silk shoes embroidered in gold, and he embraced him...

And as he walked F. thought of the picture he could have painted with the small priest, the apples, the piece of dry bread. And he returned to Piazza Navona, but the priest was gone, and on the obelisk he saw the reflection of beautiful golden white clouds.

the text published here consists of brief extracts taken from Filippo De Pisis, Ver-Vert, 1984, Einaudi



The Trial

Rossella Biscotti

May 11–July 20, 2013

e-flux

311 E Broadway New York NY 10002

www.e-flux.com | 212.619.3356

Rossella Biscotti, *The Trial*, 2011
Keys taken from the high-security courthouse in Foro Italico, Rome



SECTION 6
ARTIST PROJECT

A project conceived for NERO n.32 by Alex Israel



KEEPING UP WITH
THE KARDASHJANS
BRAND NEW







SECTION 7
WORDS FOR IMAGES

CARLA ACCARDI
STEPHAN BALKENHOL
GIUSEPPE CACCAVALE
ENZO CUCCHI
TRISTANO DI ROBILANT
JEAN JACQUES DU PLESSIS
ISOLA E NORZI
JANNIS KOUNELLIS
IRENE KUNG
MOSHEKWA LANGA
SOL LEWITT
NUNZIO
JULIAN OPIE
MIMMO PALADINO
BEATRICE PEDICONI
GLEN RUBSAMEN
SHAHZIA SIKANDER
DAYANITA SINGH
DAVID TREMLETT
LUCA TREVISANI
FRANZ WEST

VALENTINA BONOMO ROMA

WWW.GALLERIABONOMO.COM

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

Chér Victor

Words by
Pascal Janovjak
Images by
Ljubomir Šimunić

Ljubomir Šimunić (1942) is a Serbian photographer and experimental filmmaker. After training as an actor, he began working behind the camera in the 1970s. His work in this period mostly consisted in Polaroids and 16mm shorts, characterized by a very specific and controversial interpretation of the erotic. At the end of that decade, he began working in the field of black and white photography, which resulted in the erotic cycles *The Secret Life of Belgrade's Periphery*, *Belgrade Day and Night*, *Photo-Stories* and *Dirty Dreams*.

Pascal Janovjak (1975) is a Swiss writer. He has worked in Jordan, Lebanon and Bangladesh, where he directed the Alliance Française of Dhaka. In 2005 he moved to Palestine, where he devoted himself to writing. He has published the collection of prose poems *Coléoptères*, the novel *l'Invisible* and the epistolary novel *À toi* (in collaboration with Kim Thúy). His work has been translated into various languages. Since 2011 he has lived in Rome.

*Dearest Victor,
Following our last meeting and having received the images you sent, I'm sending you a few suggestions for your autumn-winter catalog, whose images I well received. Here are some rough ideas, do let me know which appeal most.
Sincerely,
F.*

For the modern woman, and the man who hides himself behind her: Marlaine lingerie

Ladies,
To help cope with the vagaries of modern life, Marlaine has created a 10-year guaranteed, stain-free and tear-resistant panty. After all, no one can escape the unforeseen in city life. A chance encounter? A sudden urge? An awkwardly positioned air vent? A car accident? Whatever the situation, Marlaine panties will remain pristine. Hardwearing, permanently scented (precious wood, citrus or tropical Caribbean), stunning in any situation – they come in a wide range of styles now available in white, grey, black and two-tone. Made from textol (patent pending). Why not give them a try at one of our outlets from tomorrow!

In times of war as in times of peace: Marlaine underwear

On the front lines, our brave nurses struggle daily to defend our homeland. Extract of a letter from Mademoiselle D.:
Dear Mother, I write you these few lines before going to sleep – I shall post this letter first thing tomorrow morning; there are fears of a new enemy offensive, apparently. Fear not, I am well, if exhausted. Yesterday, I carried out four amputations with the head surgeon. Despite my being covered in blood, he made advances towards me in the storeroom of the oper-

ating block. I could please him quite calmly, thanks to the Marlaine underwear I was wearing! Thank you once again for your last parcel. I hear they're now available in two-tone with embroidery? Would you bear it in mind, next time you send something? With love etc.

From body-shaping briefs to g-string thongs, from push-up to minimizing bras, balconnettes and demi-cups (with or without underwire)

Firming and lifting
curve-enhancing and slimming
Marlaine underwear:

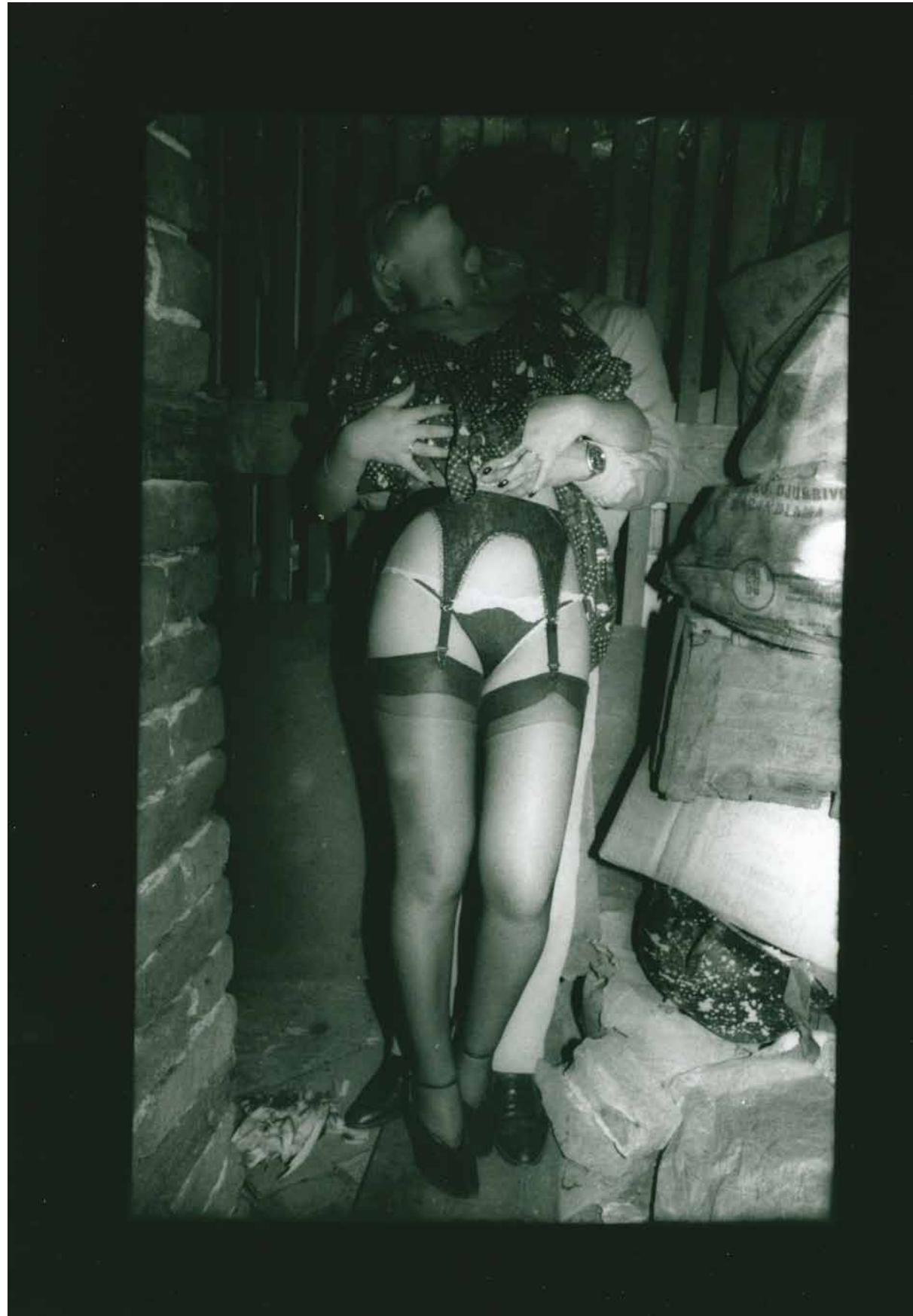
the silhouette of your dreams in a world in crisis.

Exclusively designed by men, our new Shadow and Light range is guaranteed to give you unrivalled powers of seduction. All our products are, nevertheless, made in keeping with Marlaine's philosophy of durability and quality, and continue to be manufactured with the greatest of care by our female workers in Indochina. All our employees wear Marlaine underwear: there's no better proof of their comfort!

Madame L, from Nantes:

I'd long searched for underwear that could truly cope with my curves. Have you ever experienced the torture of an underwire cutting into your flesh rather than supporting it? Tights that make your thighs swell, or panties that cut into your buttocks? But with Marlaine lingerie, my body fearlessly offers itself to the gaze of others, and can, at last, reveal its generous proportions in all its glory. (Whether at the office, at the factory or at home: Marlaine, the underwear you can trust).

The Open Door collection: more than mere "underwear," these panties are the gateway to all our collective and individual fantasies. Our Open Door



Ljubomir Šimunić, *The Secret Life Of Belgrade's Periphery*, 1978
courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade



Ljubomir Šimunić, *The Secret Life Of Belgrade's Periphery*, 1978
courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade



Ljubomir Šimunić, *The Secret Life Of Belgrade's Periphery*, 1978
 courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade



Ljubomir Šimunić, *Dirty Dreams*, 1982
 courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade

Ljubomir Šimunić, *Dirty Dreams*, 1982
courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade



Ljubomir Šimunić, *Dirty Dreams*, 1982
courtesy the Museum of Contemporary Art, Belgrade

collection features a new quick-release system (patent pending), breaking down barriers and banishing inhibitions at the touch of a button! Specially designed for those of you determined to make the most of each and every encounter, each and every day.

Sébastien S., estate agent from Nantes:

In my line of work, comfortable clothing is essential. I have a preference for women's underwear; feeling like a woman helps me improve my productivity. Unfortunately, I've always found high street underwear disappointing; itchy fabrics that caused constant irritation to my scrotum. I was doubtful when Marlaine underwear was recommended to me, but it has changed my life! Just as comfortable as cotton briefs, this underwear ever so gently supports my private parts, whilst retaining that satin-soft silk sensation. Even the all-lace designs don't itch!

Marlaine accepts no responsibility for cases of sexual abuse brought on by inappropriate behavior. Ladies, learn how to keep your charms in check, as Marlaine products will increase them tenfold!

Marlaine suspender belts: standing for the Revolution

For all those with nothing to hide: completely transparent, our Spirit range reveals the allure of a woman's intimate anatomy whilst still offering protection from the rough and tumble of daily life (*Here, I'm mainly thinking of our young seductresses riding bicycles*).

A peerless institution, Marlaine and Co., founded in 1948, is today at the forefront of new management policies that include respect for employees, continuing competence assessments and transparency in recruitment. Developed, implemented and monitored by Jean Marlaine himself, our new horizontal hierarchy system (patent pending) guarantees flexible decision-making and just-in-time production. Further down the line, the consumer benefits from unrivalled after-sales service (repairs guaranteed within a week across mainland France). Deliveries within two working days. Getting your wife a present has never been so easy! Order form at the end of the catalog.

PUBBLICITÀ:

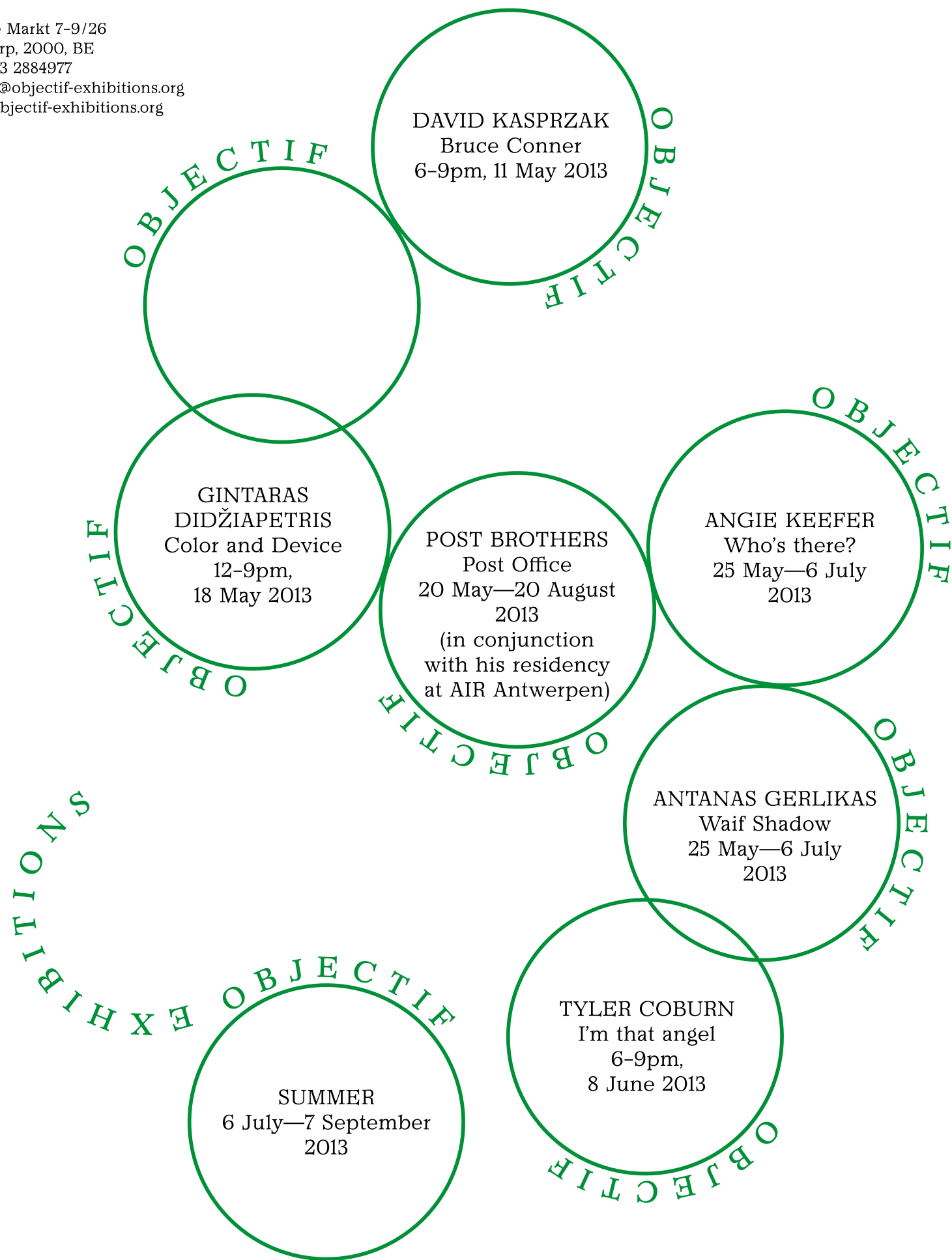
Bianco Serif Medium

Non è
It's never
 mai tardi
too late
 per farsi un
to develop
 carattere.
character.

AlfaType è una fonderia tipografica indipendente con sede a Torino. Progettiamo e distribuiamo font originali per stampa tradizionale e per lo schermo. Specializzati in tipografia contemporanea, sperimentale, modernista ed eclettica.

Questa rivista utilizza il font **Bianco**, una famiglia di grotteschi disegnati da Joseph Miceli per NERO magazine.

Per il catalogo completo dei nostri font visita:
www.alfa80.com/FONTS



SECTION 8
OFFLINES

Projects and essays born and developed online,
transposed onto paper like a species of web fossil



World Wide Web or the Incidents

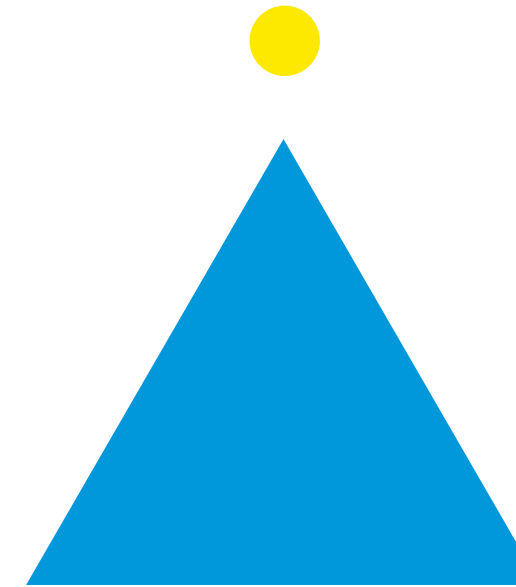
Words by
Constant Dullaart

This speech was dictated to my computer add to speech recognition software on 27 August's 2011 I chosen this format of the dictate that the rants and do illustrates the miscommunication and confusion in word or definition of the Internet within our content at the contemporary arts practice them at the moment I'm sitting alone in my room and or exceeding my studio and I'm lying on the floor talking to the ceiling butts to the way that I talk is translated by the software into a long piece of text might within the syntax of spoken language of course is completely different than written language so there are no periods! School mouse or the like but this is the emphasize the problem with the translation between media the Internet as a medium as a networked medium is a challenging medium because it's the first time that so much artwork but also so much representation of the world around us is experienced in private most of the time you sit at home alone experienced the new Iraq, loaned actually behind the computer alone an experienced the news contemporary arts all these the messages from friends your social life while you wear are alone at the computer this creates a need for the social or group meetings this for example also causes the popularity of a thing by BYOB but not only the idea of experiencing art in private and experiencing net art in private but also the availability of its big continual availability of its them causes that problems translating this to the context in which most contemporary arts are still viewing these problems our or have been there for the last 20 years and the efforts that were made to overcome these gems is sure that translational problems them our but there were other many of them visit the bad eToys

Constant Dullaart (1979) is a Netherlands-born artist who lives and works in Berlin. Focused on visualizing internet vernaculars and software dialects, his practice constitutes a political approach critical of the corporate systems influencing these contemporary semantics. Editing online forms of representation, and the user's access to it, he creates installations and performances online and offline. His work has been published internationally and exhibited at venues such as MassMOCA, UMOCA the New Museum in New York, Polytechnic Museum in Moscow, Autocenter in Berlin, and de Appel, W139, and the Stedelijk Museum in the Netherlands. Dullaart has curated several exhibitions and lectured at universities throughout Europe.

Jodi's view although most of the order most people that read this text well no older the efforts that were made but them by now it seems as if the more more and more curators I speak to are using the term Internet arts also for works that on the board have a more and more vague relation do the incidents for example the use of the word Internet and post Internet is for me a very confusing one because of course it suggests at the idea up after the Internet as if add there was something resolved already but the course in its use it's because you accept the idea of the Internet in our daily life and as a cultural input and the accepting the idea that the Internet is changing our daily approach or approach to aesthetics that and in that sense of course it is also valid but how come there's more and more miscommunication about this outcome does more more confusion about the Internet art if of course the term is was already that specific but I think that it's not so much most Internet but the more intimate nowhere aren't most of it and a lot of the Ark in the presented within the school text is actually computer art or computer related arts and if these terms would be used more specifically I think we would then create a larger impact for these works and they would fit better with in a larger cultural and artists or who can but let's say that there's still problems of documenting works that are natively within a networked circumstance that there's problems archiving them because most of them are still ephemeral and their surroundings change then if they're within Google or YouTube or Facebook their surroundings to change a law to graphic the interface changes then and these things are very hard to the place within a larger the contemporary arts discourse because it is so fleeting and so he said his the while the federal so so not only do the the way of exhibiting his problems also the archiving these works also storing them also protecting them or the the elements may they be digital or may that be natural the is the day a very big part of the of this discourse so if trends like more traditional ways or accepted forms of art are being used do the to present these works that's one thing but if these traditional forms by themselves become cold Internet art again and that relationship to the Internet as more and more vague this becomes disturbing and almost insulting two the people that were actually the still trying to emancipate the medium with in this larger contemporary art practice because I feel this is the most important medium that of our time them most representation of the world around us is being experienced through the computer at the moment through a network the done surrounding this is something that has never been done before to experience so much repre-

sentation individually then these kind of things are very necessary to I discuss with in the contemporary arts how come these the the things won't be discussed and people fall back on more traditional even more nostalgic forms of presenting arts of course that this can be a part of your arts practice it's also part of my art practice but please let's they care about these definitions I'm continually talking to bad people about these definitions because there's so much Ms. confused there so much miscommunication and confusion about this so therefore I would like to ask people to be more precise about what they're doing or actually about which work and what were doing what then even if it's floating between several things of course I understand that you don't want to be boxed in and don't want to be the but Seyed defined the nature work shouldn't be defined but them but for me the hardest thing is to see all these efforts that were made even by the the the conceptual artist in the 60s but also by net artist in the 90s see them also always almost insulted by easiness that now things can be called Internet arts for a translation of Internet art wow they're actually computer are 12 actually just the relationship to the Internet of course the Internet chains and of course it's not only about the nuts and bolts and what but the thing is that there's still these core problems the core problems are still the same it's not and that even with all these newer additions it's not that new it's not that new that you don't care about the nuts and bolts and more them they were social networks before there were social circumstances within these networked environments in the 90s Facebook is of course a new thing and it's the influencing of things but these things were used in the 90s and then I have on that site I find it hard that these problems are not the finding its way into then museums into the galleries and that's the more and more people tend to make gallery the related work and choose save safe options I think then what we need now that there's more and more attention for this kind of works and people realize that this is the most important medium in our time also for the arts that's the there should be we should seek for creative and I've larger solutions that would involve then new approaches to dealing with showing these words that are the Borg are basically only the the existing within these network circumstances of the World Wide Web or the incidents



**SIAMO UN GRUPPO DI GIOVANI PANTESCHI.
ABBIAMO DECISO DI LAVORARE LE TERRE DEI NOSTRI PADRI.**

ABBIAMO UN SOGNO:

**CHE UN GIORNO,
TUTTI GLI AGRICOLTORI DI PANTELLERIA LAVORINO INSIEME.**

**GRAZIE INFINITE PER L'ATTENZIONE.
CONSORZIOPICCOLIPRODUTTORIPANTESCHI**

il consorzio piccoli produttori panteschi è un progetto dell' Associazione Culturale "kuddiaattalora"
kuddiaattalora@gmail.com

Galleria Doppelgaenger · Bari

TONY FIORENTINO · **DOMINIUM MELANCHOLIAE**

Spazio Salenbauch · Venezia · 1 giugno · 31 ottobre

calle larga XXII marzo

www.doppelgaenger.it



SECTION 9
A NEW REPORTAGE

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

NEW KHMER ARCHITECTURE

NEW KHMER ARCHITECTURE

Words
by Adeena Mey
Images
by Adeena Mey
and Kiang H. Hei

Adeena Mey is a Swiss-Cambodian art critic. He is a researcher on the projects *Exhibited Cinema* (<http://www.cinemaexpose.ch/>), conducted at ECAL/University of Art and Design, Lausanne, and *Swiss Film Experiments*, based at ZHdK/Zurich University of the Arts and Lausanne University. His recent publications

include a co-edited volume of the film studies journal *Décadrages on expanded cinema* (with François Bovier) and the essay "Rancière as Foucauldian?" in *Foucault, Biopolitics and Governmentality* (Jakob Nilsson & Sven-Olov Wallenstein eds.).



All cities are geological. You can't take three steps without encountering ghosts bearing all the prestige of their legends. We move within a closed landscape whose landmarks constantly draw us toward the past.¹

THE CAMBODIAN RIVIERA

This is what Kep, a little town on the Cambodian coast, was dubbed after the nation gained its independence from France, in 1953. It is also sometimes said to be the nest of Khmer architectural modernism. Indeed, many villas bearing modernist features are scattered on the hills of Kep, overlooking the Gulf of Thailand and offering a view onto some of the nearby small islands. Some belong to Cambodia, others to Vietnam. Locals insist that all of them once belonged to the former. As with these islands, the houses represent a constant

reminder of another Cambodia, of its history. Not much is left of these houses. Once serving as secondary residencies for the Phnom Penh bourgeoisie, of the few dozen still scattered throughout the area only the supporting walls and some facades remain. The landscape of ruins that they produce, and what remains of their material sovereignty and wholeness, create a kind of spectral presence of Cambodia's modernist past. Yet, surprisingly, one ensemble of constructions seems to have been spared by the Khmer Rouge and by time: Prince Norodom Sihanouk's residency.

...historical events are registered in material organization. Therefore we might be able to glean from a forensic investigation of material spaces and traces the history that produced them, that is folded into them. The question is: How are histories inscribed in spatial products?²

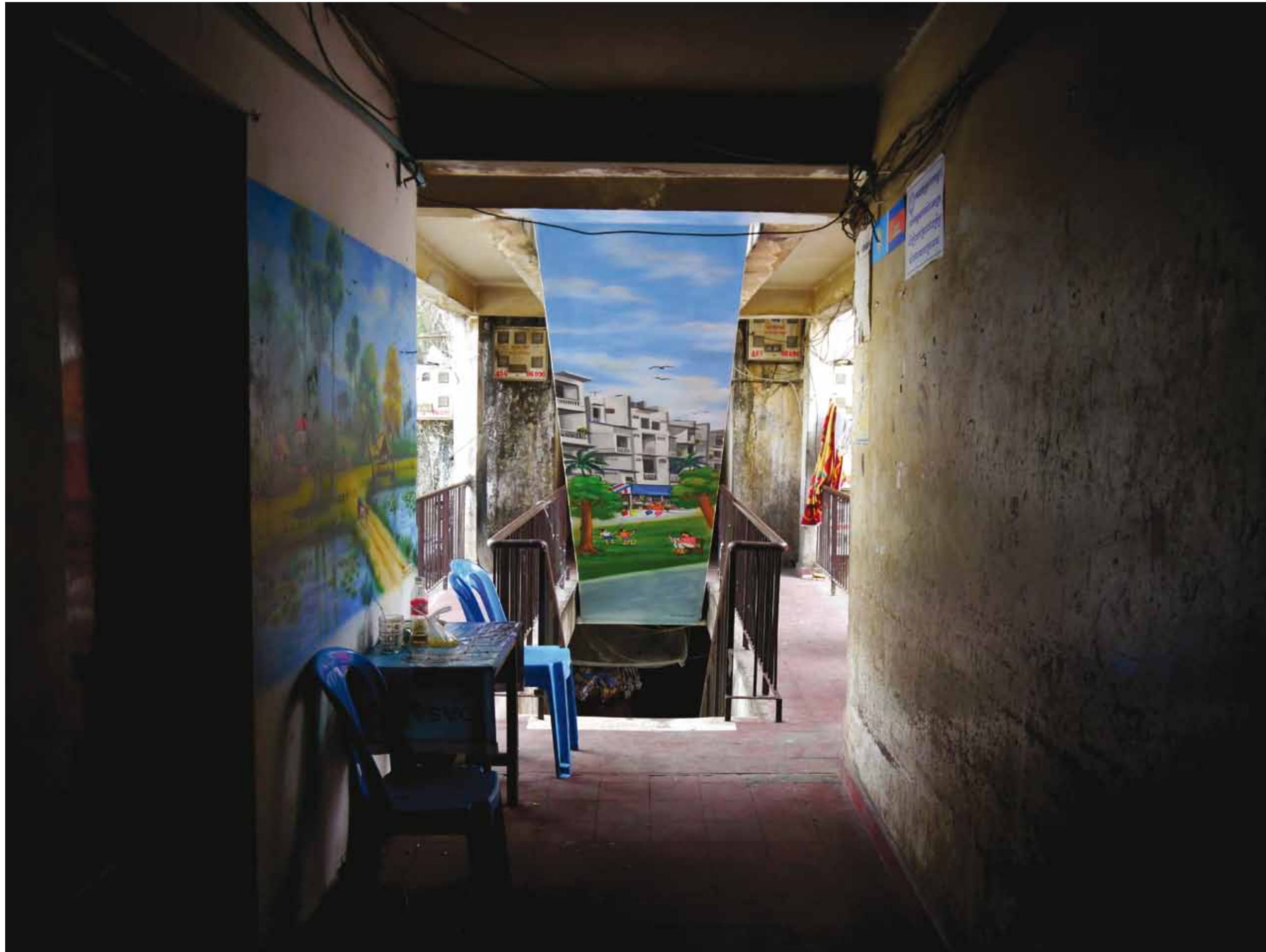


“POLITICAL PLASTIC” OF THE SANGKUM

The Sangkum Reastr Niyum (“Popular Socialist Community”) was a political organization founded by Norodom Sihanouk, based on and promoting a doctrine called “Buddhist Socialism.” Literally, a socialism based on Buddhist principles. The emergence of modern architecture in the Kingdom of Cambodia in the 1960s is correlated with the foundation of the Sangkum, a movement whose most salient figures and productions have been subsumed under the label New Khmer Architecture. The latter can be read as “New Khmer – Architecture” or as “New – Khmer Architecture.” Through built environment and urbanism, New Khmer Architecture fulfilled two goals. First, it created an architecture that was modern and that broke with French colonial style, while also keeping features that properly characterize Cambodian buildings – from the temples of Angkor Wat to the traditional, rural wooden houses, built on stilts

and designed to allow air in – in line with the will to modernize every sector of Cambodian life. Hence, secondly, it was also the architecture of what was seen as the start of a new era for Cambodia: post-colonial and modern, international and Khmer. We can speak of New Khmer Architecture in terms of “Political Plastic” – in Eyal Weizman’s definition – as it encompassed both the built environment and urban planning initiated under Sihanouk, and the political engineering known as the Sangkum. The latter unfolded through the materialities and spaces designed by Vann Molyvann, Lu Ban Hap, Chhim Sun Fong, but also Vladimir Bodiansky and Leroy & Mondet.

Architecture can only be sustained today as a critical practice if it assumes an arrièrè-garde position (...). It is my contention that only an arrièrè-garde has the capacity to cultivate a resistant, identity-giving culture while at the same time having discreet recourse to universal technique.³



VILLE RADIEUSE, PAYS RADIEUX

New Khmer Architecture is widely associated with the sole name of Vann Molyvann. After having studied at the Ecole nationale supérieure des beaux-arts in Paris on a “Royal Cambodian Government” scholarship, upon his return to Phnom Penh in 1956 Vann Molyvann was appointed head of Public Works by Sihanouk. As the first Cambodian with proper training in architecture, he became architect of the State.

In writings and interviews, Vann Molyvann frequently cites Le Corbusier as his most important influence. His *Front du Bassac* project of urban development explicitly attempted to implement his master’s principles of “ville radieuse.” In accordance with his attempt to found anew the idea of “Cambodianness” in architecture and to articulate the Universalist pretensions of modernism through this re-actualized genre of regionalism, sober concrete structures began to sprawl across the essentially rural landscape of the nation. On some of them, shapes replicated the form of pagodas in order to state that the buildings were Khmer.

National Theatre
 National Sports Complex
 Olympic Village Housing
 SKD Brewery
 Teachers Training College Institute of Technology
 Institute of Foreign Languages
 Royal University of Phnom Penh
 Sihanoukville Station
 Independence Monument

(...) the abstract nature of the architectural object has been dematerialized through the multiplicity of its allusions to the past.⁴



photo by Anne-Charlotte Maltherre Barthes



GOLDEN SIXTIES

For many people in Cambodia, the 1960s and the Sangkum period represent the country's golden age. Not only did modern architectural practice develop in this period, but all of the arts were, in addition, on the path toward hybridizing Western influences, while remaining distinctively Khmer. Cambodian Cinema (*Kon Khmer*); a form of rock music imbued with psychedelic tones; and stammering attempts at modernizing painting and sculpture, defined what two researchers have called "Cultures of Independence." Cambodia even took part in the first Paris Biennale in 1959, the painter Men Makoth incarnating the artist-author, breaking from the traditional image of the craftsman.

Since the 1990s, ten years after the fall of the Khmer Rouge regime, post-conflict, peace-building, humanitarian and international-legal imperatives have

been redefining a traumatized landscape. The UN and NGOs. The Golden Sixties and the Sangkum are inscribed within a linear history and its teleological narrative. Accordingly, Cambodian history is roughly divided into three periods: ante-conflict, conflict, post-conflict. Pre-1970 Cambodia is characterized by a "peaceful lifestyle, easy social interaction and a place where violence is a rare occurrence"; the Khmer Rouge Regime: "These years of turmoil have badly damaged the fabric of Cambodian society and gradually eroded its traditional foundations. Everything was turned upside down"; 1979-1989, a period of recovery from the devastation of earlier years; from the UNTAC period until today: "The opening of Cambodia to a market economy as well as to outside forces."

(...) expansion of physical surroundings, sensibilities, media, through disturbance of the familiar. Action is architecture! Everything is architecture!⁵





CAMBODIA, FROM THE FUTURE

In the emerging Cambodian cultural scene, there is a 1960s retro trend, not to mention a nostalgia for this recent but almost extirpated past. The productions of the New Khmer Architects stand as physical witnesses to this “golden age.” They attest to an “authentic” Khmer identity, against the fast rise of Asian turbo-capitalism and its glass towers. *Remember, save, patrimonialize.* But beyond nostalgia or reaction, and indifference, can what is left of the New Khmer Architecture be re-invested with any sense of futurity?

notes

1. Gilles Ivain [Ivan Chitchevlov], *Formulary for a New Urbanism*, Situationist International, No. 1, October 1953.
2. Eyal Weizman, “*Political Plastic* (Interview)”, *Collapse*. Philosophical Research and Development, Vol. VI, 2010.
3. Kenneth Frampton, *Towards A Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, 1983.
4. Peter Eisenman, *Graves of Modernism, Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963–1988*, 2004.
5. Wolf Vostell and Dick Higgins, *Fantastic Architecture*, 1969.



PADIGLIONE
INTERNET
.COM

THE
UNCONNECTED

SECTION 10
TOUCHABLES

3rd Internet Pavilion
by **Miltos Manetas**
curated by Francesco Urbano Ragazzi

VENICE. Oratorio di San Ludovico, Dorsoduro 2552
MAY 30 - SEPTEMBER 15

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

TOUCHABLES IV

CATCH THE BUTTERFLY AND EAT IT

Chris Bloor and Nathaniel Mellors
Interviewed by Tijana Mamula
and Michele Manfellotto

“Do you know what happened to the people who wouldn’t believe Cassandra?”

“Yeah, the Greeks got them.”

Rumble Fish, 1983

Introduction

According to Pier Paolo Pasolini’s film theory, on which this enquiry is based, audiovisual narrative, like that of dreams and memories, develops by way of synthetic figures. These are nothing other than physical places and bodies, through which reality, which Pasolini understood as a language, continuously expresses itself. It was on the wave of this intuition that the poet came to imagine a future in which humanity would speak a language of pure cinema. It was not, however, an optimistic prediction.

Pasolini thought that technological developments would sweep away local traditions (particularly the patrimony of the peasant world) and coerce individuals into turning towards an unrelenting, aimless consumerism that would make them unhappy, and ultimately violent.

This genocide would be perpetrated by public education and television, which the poet opposed immediately and with dogged conviction.

In NERO no. 30, I reconstructed Pasolini’s biography through to 1963, the year when he made *The Gospel According to Matthew*, the related *Sopralluoghi in Palestina*, and *La rabbia*, underlining that the individual I was describing wasn’t the actual person, who lived and died in his time, but my own version – an arbitrary image of Pasolini, entirely functional to my private symbolic system. I have every intention of completing the portrait, but I will do so in subsequent issues.

Here, instead, we will examine one very original extension of Pasolini’s reflections: *The Saprofage*, a film made by the visual artist Nathaniel Mellors, which may help us hypothesize a means of updating those reflections, well beyond the apocalyptic drift that the poet

experienced during his last years. Had he lived in the future he so feared, Pasolini might have attenuated his own catastrophic historical analysis. Instead, he was murdered.

This took place on the night between November 1 and 2, 1975, under circumstances that have never been clarified.

The person immediately arrested and tried for the murder was Pino Pelosi, aka La Rana, a minor from the Roman outskirts who Pasolini was assumed to have taken out of town, to the Idroscalo in Ostia, with the aim of engaging in sexual relations.

In the midst of his fascination with cinema, Pasolini wrote that death corresponds to the final edit of a film: the act of dying (and therefore the way one dies) gives each existence its ultimate meaning, thus transforming into a sort of apologue, or parable, that which just a moment earlier had been only a “chaos of possibility.”

The poet’s murder – that sadly necessary conclusion to his portrait – will also be dealt with in subsequent chapters.

For now, suffice it to know that, in the days following his death, very few people believed the official reports. The intellectual circles angrily branded it a political crime (it was Pasolini’s entourage that always helmed this thesis), and the possible proxies were long debated, but never revealed: fascists, secret agents, the mafia.

Supporting the hypothesis of an unplanned murder would perhaps have burdened society as a whole with a graver guilt.

It would have been necessary to explain the existence of the obscure place where the poet had met his death, a no man’s land worthy of Ellroy. This would have required some painful introspection, which, in turn, would have forced the hypocritical Italy of the time to accept responsibility for

its own unhappiness.

“The youth, at once presumptuous and frustrated by stupidity as well as by the elusiveness of the models offered them by school and television, tend, unstoppably, to be either aggressive to the point of delinquency or passive to the point of unhappiness (which is no less a fault).”

Pasolini had written this two weeks before his death (*Corriere della Sera*, 18 October 1975, republished in *Lettere luterane*, 1976) and it may be that those who argued, without a shred of sympathy, that the poet was assassinated by one of his own characters, weren’t altogether wrong. We might ask, *ad absurdum*, how Pasolini would have commented his own murder.

The article just cited may suggest a response. Its title is “Two modest proposals for eliminating crime in Italy” and, together with a few other journalistic pieces (all collected in *Lettere luterane*), some of which were addressed to Moravia and Calvino, it documents the poet’s last public polemicizing. The subject of the article is the Circeo massacre, which was perpetrated by three neofascists against two girls from the *borgate*.

The murderers, bourgeois Roman youths, had lured the victims to a seaside villa that belonged to one of them, raped the women, tortured them, and killed one of the two. The other survived by pretending to be dead. She was saved by a passer-by, who heard her pounding on the trunk of a parked car, locked inside.

Two of the culprits were immediately captured, the third was never found. Politicians and intellectuals expressed their opinions, united by the scandal that a crime of the sort had matured within the privileged and educated realm of the bourgeoisie.

Only Pasolini differed, reply-

ing that the horror of the Circeo incident was similar to many other crimes perpetrated in the outskirts of Rome, and asserting that the heinous actions of the young fascists were analogous to the actions of other, subproletarian delinquents: while keeping intact longstanding inequalities, or even intensifying them, the falsity of the neocapitalist model (it, of course, the same for everyone) had eliminated every cultural difference between the classes. In the poet's extreme analysis, that which marked the end of his beloved *mondo popolare* also signified the loss of the quintessence of human nature.

Which is why those who saw a likeness between Pasolini's assassins and his street youths, whom the tragedy of an atrocious social experiment had turned into their evil doubles, were not entirely wrong.

Further on, I will relate what is, in my opinion, the most plausible reconstruction of the murder (proposed by the director Sergio Citti) and will confront it with the interpretation that other successive readers have given of Pasolini's death.

For now, the most important thing is the role the poet had in death, because it is to this that we owe the annulment of the value of his own intellectual intransigence. After his disappearance, Pasolini was often treated as a martyr; or, better, his legacy was sacrificed to the rigor of his own thought, so that his experience might be seen as nothing more than a mere testimony.

The predominantly communist Italian cultural elite used his dead body as a shield, and it appropriated the very categories that he had elaborated in order to stigmatize, in the eyes of the public, those popular masses to which it no longer knew how to speak. For posterity, the intellectual was

replaced by a caricature, and Pasolini was reduced to a kind of Cassandra of globalization.

Recent collaborations before (and after) *The Sapphage*

And if Pasolini were still alive? Perhaps the simplicity of his message would be betrayed by our systems of communication, so constricting and crudely selective. The finesse of his reasoning would be dispersed in an overabundance of partial images, annulled in the syntax of a discourse that proceeds by continuous copies, each one of which corresponds to a synthesis, a simplification, and therefore a possible misunderstanding.

Pasolini himself had imagined a scenario of the sort in 1968, in a project for a film about Saint Paul that he never shot.

The film would have taken place in the United States, and while the Americans would have spoken the language of the present, Saint Paul would have preached the scriptures verbatim. Exacerbating the idea behind *The Gospel According to Matthew*, the "exclusively religious" language of Saint Paul would have celebrated the archaic languages, and this linguistic fact (the opposition between the two registers) would have counted as a metaphor for a historical conflict.

In Pasolini's vision, the inventiveness of living languages (above all dialects, whose end is always expressive) was opposed to the austerity of technical languages (whose end, on the contrary, is communicative), in a dichotomy that, despite being crucial to his poetics, today appears perhaps too rigid.

Digital technology has given life to communication that increasingly entails the users' self-representation. Every service requires a

profile, according to a model in which – since the individual's private dimension is identified with his public one – the expressive aim of every enunciation coincides with its communicative aim.

The typical functionality of the new codes forces us to compress articulated concepts into quickly decipherable syntheses, yet it is to this same functionality that – spontaneously and from the go – we entrusted even intimate questions.

Perhaps Pasolini's fantasy of a purely audiovisual language wasn't so naive. Is there anyone among us who hasn't shared a video on Youtube in order to communicate a state of mind?

More or less every exchange occurs by way of images that are universally legible, that are recognizable because they retain a margin of interpretability, and ambiguity, but they produce meaning only on the condition that the interlocutors all refer to the same cultural heritage.

Nathaniel Mellors' *The Sapphage*, inspired precisely by the Saint Paul film that Pasolini had in mind in 1968, consciously starts from these premises.

Born in 1974 in Northern England to a working class background and a graduate of the Royal College of Art, Mellors became rather well-known thanks to a series of installations that integrate sculpture with filmic elements and animatronic techniques. Around these mixed media works, he has constructed an imaginary replete with references that move through academic and popular culture, literature and television, with equal nonchalance.

Like Pasolini, Mellors is also prone to turning towards the grotesque in order to lighten a vision that is anything but conciliatory, and, though he is first of all a visual artist, his interest in film genres,



Nathaniel Mellors, *The Sapphage*, 2012 (HD video stills)
Courtesy the artist; MONITOR, Rome; Matt's Gallery, London & Galerie Diana Stigter, Amsterdam



from television series to pure cinema, evidences a decidedly literary disposition.

The installation *Giantbum*, 2009, and the video series *Ourhouse*, 2011, were modeled on Pasolini's *Salò* (1975) and *Teorema* (1968), respectively, re-elaborating their intuitions within an unprecedented intellectual mechanism. Both works are intended to be staged in space, in an installation that integrates the video, but it's precisely the latter's narrative that inspires the design and justifies the plastic elements, which acquire meaning in relation to the story. Writing, in other words, isn't annexed to the multimedia combination as a simple conceptual or realistic element, but rather provides the philosophical framework around which the piece is structured, necessarily excluding any didactic or decorative reduction. It is with a more or less identical methodology that the collective exhibition *:Hypercolon:*, which I visited in Amsterdam in 2011, was structured around *Giantbum* and *Ourhouse*.

Conceived by Mellors together with Chris Bloor, an artist several years older who teaches with him at the University of Leeds, *:Hypercolon:* provided a large-scale replica of the motif of *Giantbum*, in which a group of medieval explorers get lost inside the body of a giant.

The SMART Project Space, a former morgue, was divided into an itinerary conceived as a journey through the human body, with projected pauses inside selected organs.

The main room, which housed *Giantbum*, was reserved for the favorite – the colon – while the third chapter of *Ourhouse* was screened in the brain area. A giant Ensor reproduction hung over the entrance, in line with a logic that indiscriminately amalgamated Vito Acconci, Basil Wolverton and Robert Abel.

Yet the absurdity of this mixture was entirely unaffected, and I noticed that Bloor's contribution, a series of paintings, was titled *Failures of the Avant-garde*.

Last December, I finally met Bloor and Mellors, in Rome for the opening of *The Saprophage*.

In the six episodes of *Ourhouse*, Mellors had transformed *Teorema* into a paradoxical sitcom, substituting the angel played by Terence Stamp with a trivial character called The Object, who brings chaos into the family nucleus, not in order to free its sexuality, as in Pasolini's film, but rather to unsettle its language.

The Saprophage likewise describes the collapse of a linguistic system, and takes advantage of Pasolini's model (the Saint Paul screenplay, still untranslated into English), borrowing its general analysis in an attempt to translate it into a historical thought with which it is possible to live. The Saprophage of the title (David Birkin), a saint who literally lives on excrement, is another angel of vengeance, whose mission is to redeem a humanity held prisoner by its own entropy.

This humanity is exemplified in two other characters, Johnny Vivash (in *Ourhouse*, a working class custodian) and Gwendoline Christie (famous for acting in the fantasy series *Game of Thrones*: she too was in *Ourhouse*).

Miles apart (he's in London, she's in LA), the two chase each other through a dialogue that's disconnected and distorted by the very mechanisms, technological or linguistic, that make it possible. Their identities are arbitrary, called into question by the symbols supposed to distinguish them, and even the backdrops are reduced to their most immediately iconic characteristics. Reality appears horizontal, and the languages that should be able to explain it result undeniably inefficient.

The characters are aware of this: in other words, they recognize and discuss the artificial nature of their condition, in an inversion of realism that allows Mellors to equate their existential crisis with a "cultural apocalypse" identical to the one prefigured by Pasolini.

The Saprophage emerges out of a Greek sea that smacks of mythology, a dimension that is more archaic than classic, opposed to the perpetual present without history in which the first two characters are frozen.

But the "decomposing matter" that he survives on isn't simply a metaphor for an exquisitely cultural matter. The protagonist's meal is, in fact, made from the leftovers of the most recent semiotic catastrophes, but it's dressed with the anguish of the loss of a physical, corporeal dimension.

Eating shit in response to a society depressed by its own bulimia. It might seem like a prosaic image, but it's worthy of a zen tale. More or less like *:Hypercolon:*, the exhibition *Recent collaborations before The Saprophage* at Monitor Gallery provided a continuation and extension of the film's theme, with the direct participation of Chris Bloor and Gwendoline Christie, the protagonist – together with Mellors – of a second video. While the latter is a kind of fake behind-the-scenes, in which director and actress discuss the film, further evidencing its artificiality, what appears equally significant is Bloor's process for the series of paintings and prints titled *Sapro-digitalis*.

After receiving a few stills from the video, Bloor opened the images as word files and altered their algorithms by adding external texts, thus obtaining different, abstract and entirely accidental images.

The literary element (the text added to the algorithm of the image) assumes a primitive, originary

value with respect to the digital communication – a value to which Bloor assigns the task of completely overturning the meaning of the figures, which thus return to the domain of the visible purified of their ambiguity, in accordance with a dialectic that replicates that expressed in the film. Before leaving the gallery, headed toward the bar where our conversation took place, I exchanged a few words with Chris Bloor. I summarized the subject of my investigation and admitted there's one question I'd really like to ask him: if Pier Paolo Pasolini were alive today, who would he be? Bloor replied, slyly, "Mario Balmelli?" We couldn't have gotten off to a better start.

Note: The conversation below, transcribed almost in its entirety, was realized with the indispensable support of Tijana Mamula, a visual artist and film scholar whose recent study of Pasolini appears in her book *Cinema and Language Loss: Displacement, Visibility and the Filmic Image* (2012). Together, we decided to alter the spoken word as little as possible, in the hope of conveying at least some of the rhythm of our interlocutors' impassioned reasoning. A heartfelt thanks to the artists and to Monitor Gallery, which made this encounter possible.

Michele Manfellotto to Nathaniel Mellors: Your six-part video series *Ourhouse* (2011) was loosely based on Pier Paolo Pasolini's *Teorema* (1968), and you've also mentioned Pasolini as a major reference for your new video *The Saprophage*. How and when did you first approach Pasolini's vast body of work?

NM: It was 2005 or 2006. I was teaching in Leeds and Chris

showed me a copy of the *Porcile* (1969) DVD. We watched the opening sequence, in which the starving guy catches the butterfly and eats it. It was a revelatory experience. It's a powerful picture – it's done quite simply but there's something genuinely mysterious coming through that scene. In particular, the way Pasolini's film is structured around a continuous intercutting between the mythic and the contemporary opened a big discussion between Chris and I.

Chris Bloor: I'm a little older than Nathaniel, so as a teenager in the seventies I saw lots of sixties films broadcast on British television. Getting into the work of people like Pasolini or Antonioni was a real genesis for many of my interests in art-making and I would particularly emulate that special melting together of a very powerful visual content with a radical intimate commentary, which is typical of that kind of filmmaking. And that's something I also saw in Nathaniel's early work, when I met him.

NM: There's quite a specific political content that emerges through Pasolini's approach, which in other hands might be quite abstract and therefore non-specific. I think that combination of something ancient and something completely contemporary is a real hook. There's a growth of some sort of *timelessness* in the late Pasolini, a kind of line that runs through *Uccellacci e ucellini* (1966), *Porcile* (1969), *Il Decameron* (1971) and *Salò* (1975), following his observations on the trajectory of Western capitalism and what would happen if it went on unregulated – a whole predictive set of reflections that he was making towards what unfortunately turned out to be the end of his life. I think Pasolini put a lot of these ideas into *Salò*, which is like an exposé of the fallout of

neoliberal philosophies that were starting to happen at that time. By looking at the shifts in local culture, just within his lifetime, he seemed to be able to project his vision – of the upcoming collapse of those structures that underpinned Western economy and politics – right into the future. It's kind of visionary and incredibly specific.

CB: The famous interest Pasolini had in Friulian dialect, and in the loss of it, proves how sensitive he was to what I would call a certain breakdown of the local. And there is also a strong relation between structure and improvisation in his filmmaking. Pasolini's films are totally scripted and thought-out on a conceptual level, but in the making there are moments of immediate reflection. I remember thinking that his films don't seem to be overly edited or overly contrived: he sort of sticks with improvisation and there's also some kind of satire, some kind of humor. I was always attracted to the idea that, in their constant rejection of materialism, these films are a reflection on Neorealism but also a refusal of it. Pasolini constantly plays with the feeling that you're actually watching a crafted movie, but he doesn't throw it in your face. It's a much lighter touch.

NM: The French New Wave, for example, fetishises experimentation in a way Pasolini doesn't. I definitely agree with Chris about this idea of an enhanced version of realism, which isn't naturalistic. Think of *Salò*: it looks so incredibly theatrical and formalized, yet it's still horrifying. This non-naturalistic realism had an influence on my own work: it made me realize you can process specific elements – whether taken from politics or from the broader cultural condition – and articulate them together in a liberated language, which

might involve using absurdism, or the grotesque, or the theatrical – but not necessarily.

CB: The way Nathaniel and I work together depends on this constant mixing of languages, which is fundamental if you want to draw upon a lot of reference points. Pasolini likewise had his own special way of remaining contemporary by rejecting the contemporary. Just look at the situation he was in. There was a lot of cinematic free-form psychedelic experimentation going on at that time and what does he do? He latches onto the idea of the parable, the straight story, just to get his point across.

NM: It's true. These are like closed texts – in no way are they conventional exercises in deconstruction: they are stories, with a very peculiar and precise content.

CB: That's why, when compared to those made by others who wanted to be more experimental, all of Pasolini's films always say something. It's because he was so connected to the idea of some kind of story.

MM to NM: Chris has mentioned a "breakdown of the local," which is a central issue in Pasolini's work. Did you experience any similar breakdown in relation to your personal life?

NM: For me, the idea of the rupture of the local is very specific and goes back to when, as a child, I moved with my family from the North to the South of England. At that time, in the eighties, you would often hear about the "North-South divide," and there was definitely an aggressive philosophy of Thatcherite individualism prevalent in the South. That kind of Eighties culture, the idea that people should go out there

and make money, wasn't really a philosophy that existed in the North. A kind of real class warfare was being perpetuated in England during that period, which was attempting to destroy the power that the British working class had traditionally exercised through the Trade Unions. The Thatcher administration more or less militarized the handling of the 1985 mining strike, which ended up becoming a key event in the break-up of Northern working class power. I was only a child when a lot of this stuff was going on, but moving from a local culture, with roots in a particular class identity – in Northern working class identity – to this new world with a totally different value system was difficult and upsetting.

CB: My father was a similar age to Pasolini. He and his two brothers fought in the Second World War and my relatives had some socialist-communist tendencies in their ideology, so I was raised in a typical postwar expectation-of-change atmosphere. I was a teenager in the seventies and therefore experienced the lead-up to this conservative backlash Nathaniel was just describing. My father's generation had fought – or at least they sort of felt that they had fought – for some kind of decent cause, which was to push things to be more classless: but that conservative backlash restored the same divisions in society as before. At that time, I was being schooled in a completely analog, pre-digital environment: today we're possibly a step ahead of what Pasolini was experiencing, so what do digital culture and communication actually mean in relation to the local and the global? The diffusion of digital technology obviously made local communication easier, but it also spread a sense of globalization that can become a threat to

any maintenance of local culture.

MM to NM: The Object, the *Our-house* character inspired by the mysterious host of Pasolini's *Theorem*, wears a white tracksuit and not one but two Rolex-style wristwatches. The vulgarity of that figure is rendered through an association of iconic references that anyone can immediately understand. Is there a way to relate that kind of global language to the notion of classlessness that Chris was talking about?

NM: *Teorema* influenced the structure of *Ourhouse* and got me into the idea of the avenging angel. Originally, I wanted the angel's vengeance to be a more explicitly class-based vengeance, but in the end something less literal came out.

The Object's cheap sportswear and knock-off watches belong to a residual set of markers that aren't classless, but rather have more to do with a specifically lower-class aesthetic which clashes with the middle-class home in the background. What's emerged through the dissolution of the working class in Britain is a kind of *under-class*, a cultural under-class that doesn't have the education or the jobs the traditional British working class used to access – in other words, a huge group of people that this dissolution has just left at the bottom of society, further disempowered.

As an artist, I always make decisions quite intuitively, but nevertheless I know there's an emotional core within me that comes from these experiences we're now talking about. This kind of disenfranchised stratum of society has grown without concern and now that the national economy and the entire management of the country is in the toilet, these people even end up being blamed for it, like, "Hey, look at all these people on



Mellors & Bloor's paintings and sculpture for 'Recent Collaborations Before The Sapprophage' in progress at MONITOR, Rome, November 2012

benefits!" You can't take money straight from the top of the system then put the entire Western economy on welfare. I mean, the banks that have been bailed out are *already* on welfare, in a way, and they cash welfare checks to the tunes of several billion. And the under-class, this mass of uneducated people, becomes a target.

Tijana Mamula to CB: You mentioned Pasolini's interest in dialect in relation to the loss of the local. Have you experienced, in England, any crisis of local languages similar to that which Pasolini noticed in Italy?

CB: Many parts of England are seriously protective of local cultures, but now local culture itself isn't just about how you speak anymore, it's more about preserving identity through different languages or signifiers. So many traditions are dying out and, therefore, different approaches to the image are dying out. As a poet, Pasolini very much dealt with spoken language, but in the last thirty years or so there has been a dramatic shift in the prominence of images as cultural objects, which has led to their fetishisation. This type of visual language has become prominent in comparison with the written word.

So I believe Pasolini's interest in the loss of spoken language could be transferred today to the loss of identity taking place through this massive rise of visual images, whether through advertising, or the proliferation of photography, or more recently the Internet. There is a sort of raft of debris mashing together, of languages and identities, whether visual, written, or spoken. Some would call it post-modernism, but the idea that we're just living in a perpetuated modernist situation seems to at least overlook the problem. Those very people Pasolini himself had so much interest in, have become so... I mean,

here we go back again to the cheap sportswear thing. Everyone is identified with branding these days and it's quite intriguing to see how a lot of this globalized branding culture – which has taken hold since the mid-seventies – has to some extent replaced local languages.

TM: Pasolini's answer to this loss of the local was, amongst other things, the idea of cinema as a universal language. Chris said that since Pasolini's death the world of images has proliferated and changed and, I would add, a certain specificity of visual language has been lost as well. Is cinema (or the audiovisual in general) still capable of having the function that Pasolini envisaged?

NM: I think this is where Pasolini's relationship with the mythic ultimately makes sense. Maybe he was quite romantic in this respect, but he seems to say that there are still archetypes that can be drawn upon if you can just go beyond this current systemization of things. Commercial expansion has made us forget that just to make things is basically a local end, in some ways. But although the production is local, the consumption is international. This is maybe what's being played out. There's a broader force that pushes everyone towards a passive position of consumption of stuff. Obviously, everything has to be homogenized: everyone with the same apps, with the same powerful computers that sell you the idea of authorship. I love terms like "prosumer," which is kind of an oxymoron. So everyone has these computers that are powerful enough for anyone to make a feature film within a year, if one gets together with the right people, the right minds as collaborators. But instead everyone is like, playing Angry Birds.

The other evening, we discussed the trajectory of a company like Apple, which gained its power by giving people genuinely powerful tools for authorship and creativity and then identified that there's more money to be made with a more generic type of technology, like iPhones.

I think it's all about automation, you can clearly see that: and it seems to be the same trajectory that Pasolini describes with his idea of bourgeois entropy in *Teorema* and *Porcile*. This leads to a feeling of no outside, no exterior; a kind of internalized condition. Like in *Ourhouse* for example, where the story itself is being generated by this human form called The Object, who's eating and digesting books: by half-digesting and regurgitating these texts, he determines the story. Or in *Giantbum* (2008), which was influenced by *Porcile* and *Salò*, there's no longer any kind of exterior to this system: *Giantbum* is the story of a group of explorers, lost in the body of a giant, who are starving to death and resort to self-cannibalism and coprophagia to survive. It's kind of a human feedback loop: eating yourself, extracting your filth and then rebuilding yourself out of your own feces. *Salò* provides a phenomenally bleak view of an endgame of power and capitalism, and clearly this is where Pasolini was at in 1975. It would have been very interesting to see how he processed the developments in Western society from then on, for it's hard to sustain such a bleak view in the present. The bleakness, the horror he was observing is still out there but culturally it's very played down. I tend to believe in the idea that people do naturally form local structures and cultures. It's in the fabric of people; in the way they operate and do things. Even if

they've been fed all this crap from the top down – through the way businesses have been deregulated and the way they've been sold stuff – people respond from the bottom up. That was my experience where I grew up, and I'll always believe in that.

CB: We're talking about the global and we're talking about the local. What about prehistoric culture? Think of the Paleolithic. What is a bunch of people living in a cave, is it a local or a global thing?

NM: It's just the Western European bourgeoisie, living in a cave. They came out of Africa like, "Oh, these caves aren't bad! We're going to decorate these cave walls! Let's kick those Neanderthals out, get them to clean up the caves so we can do some art!" They were all wearing bad sportswear, none of which has survived because it was such low quality, so all we've got left are these frescoes.

CB: Both Nathaniel and I have been interested in cognitive archaeology. It isn't simply about discovering artifacts through which you can assume the way people thought at that time: cognitive archaeology deals directly with advances in genetics and DNA research to define how programmed we are. Even to tell stories in certain ways, for example. All narratives are fundamentally binary. Going back to the idea of the myth, lots of tribal myths or shamanic stories are based on the idea of opposites. Good and evil, black and white, man and woman, the sky and the earth, above and below. This order of opposites is a really fundamental aspect of the mythological culture of any storyteller. And this binary concept is also key in digital technology. There's quite an interesting relationship between where we are now and where we were a very

long time ago: that's why *The Sapphage* shows such a wasted landscape, in which there is nothing.

NM: And the landscape starts corrupting and so some kind of richness emerges out of... out of nothing.

MM: The landscape in *The Sapphage* (and in *Ourhouse* as well) is wasted because it seems to have lost its historical dimension, its relation to its time period. The English house shown in the film is immediately recognizable as an actual contemporary backdrop while the sequence shot in Greece appears to be totally out of time: can this idea of a perpetual, timeless present tense be placed in relation to Pasolini's concept of post-industrial history as an eternal continuum?

NM: The idea of a homogenized permanent present, deliberately separated from any specific or local culture or history, is somewhat stimulating. Everyone is consuming the same crap and people constantly suffer the mediation – and the self-mediation – that's imposed through consumer technology. The Internet and Facebook and stuff have given birth to a kind of weird digital folding, a hermetic digital present which is like a self-sealing vacuum that people willingly accept for themselves and perpetuate as a condition: and that condition is totally reflexive. Even just this week in Rome, my old relationship with email got a lot easier by my not replying to emails for several days. The secret to emailing is not replying to emails. An email is like a hydra: you cut one of the heads off and it just grows four more heads. It's not an efficient means of communication, not if you really want to get something done.

CB: And that goes back to the local again, in a way. Like, if you really want to speak to somebody just go down to the pub and speak to them.

NM: And here we are, exactly. But to go back to neural archaeology: the first emergence of human consciousness is reflected inside the experience of the cave. Furthermore, the idea of being in the cave, as well as the cave itself and the architecture of it, by degrees become some kind of model for the human mind. What people experience inside this very dark environment ends up affecting their own neural architecture and therefore their art language, which is totally reflexive. Look at some of the earlier pictures made by primitives: it's basically what you see if you shut your eyes for long enough – *spirals, zigzags, dots, entopic patterns*.

The emergence of art-making and ritual religious practice seems to have occurred at the same time and to have been strictly connected to that moment when people learned how to think metaphorically. That was a proper evolutionary jump, which instigated the enormous outpouring of art and religious artifact-making that followed.

The concept of a neural architecture model that depends on the idea of the cave is fascinating because if you start looking, we haven't evolved much from that point. People's brains are the same, and no less sophisticated than they were five thousand years ago. If you think about buildings for example – people just started making caves above ground, with cave-like materials. A house is a cave-parody.

CB: The technology of image making obviously changes the way we see the world, but it doesn't necessarily change the world itself.

You're not actually *making* anything when you're taking a photograph. And in a sense, when you use a camera, you use some sort of apparatus to take the picture: it's not you, it's a device that's actually making the picture. So the world remains the same but in the process of image-making there's no physical relation with it anymore: we've ended up being totally surrounded by images, and in a way we have no control over their making. We talked about Pasolini and said, "Try to imagine him now." Well, we could wonder, for example, to what extent Pasolini would have been adopted or seduced by America. We've described how we saw the environment change throughout conservative Britain in the eighties, and that was the world Pasolini was about to move into at the time of his death. So how would he have dealt with these even more overtly conservative forces that he probably hadn't experienced before? And how would they have dealt with him? His film project about Saint Paul seems to treat these very issues and that's why it stands as another important reference for *The Sapphage*.

NM: I have a copy of the Saint Paul script but there's no English version, so I decided to riff on it from a very basic understanding of the premise.

TM: The images of Greece in *The Sapphage* immediately reminded me of the debt crisis, but I noticed a kind of strange inversion of roles. The Sapphage – with his mythology, and timelessness, in the sense of space, or greatness, or something along those lines – is opposed to the English backyard and the bizarre Angry Birds outfit. And it seems like Greece is sort of

controlling Europe and America.

NM: There is some kind of transcendent force coming from this classical environment that's right at the edge of Europe.

The character of The Sapphage and the idea that he lives on decaying matter, imply, in a loose and poetic sense, an ecological condition, which is related to my vision of a system that's kind of torn to bits and suddenly has to scrape around the bottom of dustbins in order to survive.

In *The Sapphage* the figure of the saint, the traditional holy man, is combined with this kind of bottom-feeding device, which to me is a genuinely holy position, a genuinely loving position.

America is on the other edge of the Western border and the character invokes it, but America is just an idea. He doesn't even know where America is, he just cries about the feeling of something missing until the sun goes down on the whole thing.

MM: Going back to Pasolini: if you agree with his film theory – according to which audiovisual material involves both our intellect and our senses almost as much as real life does – you have to accept the idea of a kind of second memory that grows out of the screen parallel to one's biographical experience. Do you have any thoughts on that?

NM: We can call it a cultural memory. Following a turn in the late seventies, people have been kind of culturally socialized through these shared experiences. But there was a point, probably in post-digital culture, where those experiences stopped being linear. For example, people used to watch television at a certain time. I think of *Twin Peaks* as a high point of late eighties American television, also in terms of international re-

action. People were seriously following and discussing that show, excited to see it every week.

Now we're in the post-*Sopranos*, post-HBO era of series like *The Wire*.

There's a much bigger window of much more diffused experiences: people get box-sets and lend them to each other and watch a whole series in two days.

CB: What's more liberating in the end? Being able to watch things individually, and experience things on your own whenever you want, or being part of a group of people that at any one time have a shared experience? Which one of those two is more liberating?

We've been told that the first is more liberating, in a sense. On the other hand, the idea of various local groups with very strong local identities being given the opportunity to communicate globally could be quite a powerful thing and not necessarily a means to alienation.

NM: This new model poses no threat to any power structure because it sublimates – and so scatters – any social cohesion. We should strive for the inversion of this situation. Media should be used to support social cohesion in response to a system that's trying to stop it in favor of this weird fragmented individualism, which is, like I said, constantly falling into a feedback loop.

TM: What do you think about virtual communities? I find that my generation often feels uncertain about them, but teenagers seem to be embracing this new model.

NM: That could be where we start to think about the re-emergence of the local, in a way. But something like Facebook is the perfect example of a mechanism that's completely self-perpetuating – to

the point where it starts to feel like it actually means something, whereas it's just the world's most expensive system for reminding people when their friends have birthdays. Basically, that's Facebook's core function.

MM: As teenagers, did you experience the local in relation to any specific music scene?

NM: When I was about fourteen I lived in a place called Southborough. It's in Kent, in Southeast England. It was the late eighties and there were various local punks and hippies, but the people I became friends with were really into industrial music. One of my friends had every Psychic TV record, all of the Throbbing Gristle records, Nurse With Wound, Coil, Boyd Rice, Einstürzende Neubauten, SPK.

I remember that when I was about fifteen I went to see Whitehouse and that was kind of an extreme gig. That was the music my friends and I were into. We started making our own music using really minimal technology: a microphone and an analog delay pedal and some four-track tape recorders and maybe a little sampling keyboard. Constructing weird, layered music using basic equipment and drawing on the local environment was really liberating.

At that time I didn't know much about visual arts. At school I was heavily into drawing and painting but I only knew Francis Bacon or David Hockney. I didn't know anything about contemporary art and I didn't know much about the traditional avant-garde – maybe a little bit about Surrealism, but just standard stuff.

So I didn't realize how knowing the approach to graphic design of a band like Throbbing Gristle was, that combination of packaging with their play on the political. Everything was so consciously done.

As a kid, I responded with a very unschooled love for it. But later on it was interesting to see all these books suddenly being written in order to kind of frame this stuff as contemporary art, as contemporary art products. A lot of people from that scene ended up being represented by galleries.

Cosey Fanny Tutti is represented by Cabinet Gallery, but only for the Throbbing Gristle seventies stuff. She made New Age paintings during the eighties, like paintings of auras and things, which are kind of amazing, but I didn't get the impression that they were trying to sell them.

CB: I've never really been involved in any music scene, or in making sound works. My trajectory in art making has come from an almost entirely visual perspective. I mentioned cinema amongst my teenage interests. I feel like my cultural coming-of-age happened in relation to the so-called "Beat movement" that was primarily influenced by literature, especially poetry.

So my interest in music was strongly literary and it was further fueled by my experience at art school, during the so-called post-punk period. I was studying in Leeds, which is quite close to Manchester, and that was a hotbed for a lot of great bands, like Joy Division. They had a big influence on me, with those comical lyrics they used to write. In the post-punk period a lot of people wrote quite clever lyrics matched to some interesting musical instrumentation, like David Byrne of Talking Heads for example.

NM: Or The Fall's Mark E. Smith. The Fall were just unique in their understanding of creative structures. They had this transient idea of particular individuals being in the band from time to time, which

is absolutely rare, like a special sub-structural confidence about the format.

There are very few genuinely literary lyric writers and Mark E. Smith has been amazing on that level.

There's a literary line that is peculiar to a lot of British culture. Chris said his take on things is visual but I think it's underpinned by a primarily literary take on the visual, which is something we share. The purely visual in British art is pretty disappointing, pretty slim. Just slim pickings.

CB: Even as an art-school student in mid-eighties Britain I was rather influenced by a lot of Italian art, such as Arte Povera and the Transavanguardia. Stuff like that was much more influential for me than anybody working in Britain at that time or anyone who had been working in the seventies. In the eighties, I experienced this big return to painting that happened in America, and in Germany with people like Polke and Baselitz. Or Kippenberger, an influence that Nathaniel and I also share.

NM: In that sense, Kippenberger is just like Mark E. Smith. They both say you can fuck with the format, and it's never a surface operation. Kippenberger happens to be working primarily in painting, but it just as easily could be anything else.

CB: Kippenberger has the confidence to fold his personal experience into his work and mould it with all sorts of local political observations and historical material, which is something Mark E. Smith does as well.

In those days, musicians were drawing on the experimental literature of the fifties or William Burroughs' cut-up technique. People like David Bowie made that popular, so this experimental literary element just slipped into more popular forms of culture in the

sixties and seventies.

At that time we started to realize how things are deeply mashed together, and therefore how specialization is not just about doing one thing instead of the other.

On a personal level, I experienced a time when young artists were trying to be too safe, too certain about their work. It was sort of a necessity: like, have an idea, illustrate it, be quite secure in your understanding of some theoretical construct that surrounds it, and that's the artwork.

NM: It's still so encapsulated. A lot of this *neo-neo-neo-neo*-conceptualism is absolutely airless, but it seems to house a kind of generic approach to art for a lot of young people.

TM: Do you think that was fostered by art schools?

NM: It's not just the art schools. It's a confluence of the art school politics and the boom in the art market over the last fifteen years. There's a kind of auto-conservatism involved – people want to produce and consume a product that everyone agrees is art, which naturally defaults to "a thing that everyone agrees looks like what we know art looks like." So then the idea of an art that is confusing becomes distressing. The idea that we might not know what art is: the notion itself has been completely marginalized.

CB: A lot of people have been schooled into thinking that art is about coming up with answers, not about asking questions. They make artworks that give little answers and the whole process suffers from a total lack of questioning. There's no dwelling on the existential, no self-doubt, and that's where I think the art school rhetoric can become dangerous. The

primacy of the art school experience should be about being able to *make* something rather than being able to explain it.

NM: It's true, there's no dissonance at all, really. It's like the artwork and the press release become conflated. Think of the idea of an MA where people learn the format of contemporary art. It's just ridiculous, art should naturally be re-inventing its format with every generation, every individual.

CB: I see so many artists trying to present themselves as extremely secure in the understanding of what they're doing, but that kind of unconscious, excessive seriousness moves the artwork even further away from its audience. That approach turns out to be homogenous and dull because it lacks in humor, and therefore in humanity. Nathaniel has just mentioned the MA: some of the curating programs work the same way. They really get you into a program: like, if you want to be a curator you've got to do this everyday, you've got to do that everyday, you've got to talk to these people, you've got to sit at your laptop at least twenty-two hours a day, you've got to drink coffee instead of alcohol.

NM: And that last one is obviously the signifier of the end of culture. I was reading about these American live action role-playing games that people do, where they dress up like barbarians and stuff. I read about this one where one of the rules of the game is that everyone has to communicate using seventeen words. That's kind of like the press release culture that we've just described. And if they fuck up, they're punished by getting a word removed.

CB: You have to consider, by the way, that all this is delivered with a great promise of success. It's often

a big disappointment for young people coming through the art school experience to realize that real success is just about being yourself and doing what you want to. I believe it's because of this kind of education that a very low percentage of students make work they feel really passionate about. They might be confident about it intellectually, but they don't really feel attached to it.

NM: In Leeds, where Chris and I teach, you have the whole Leeds and Bradford environment, which is sort of more working class and ethnically diverse. It's unusual to get someone coming in with an ambitious and professionalized approach to the art-world, we very rarely have that. Teaching has been enjoyable there because in some ways they're better students and that can be genuinely refreshing. There's art coming out of all these local backgrounds and brilliant ideas, without that consciousness of the proper seventeen words that one should use in contemporary art practice, or the seventeen approaches that constitute contemporary art. Of course, there's a broader conversation about how one might deal with these issues in the Internet age, where tuition fees have become crazily expensive. In order to reform the idea of the art college you obviously need key individuals to be seriously involved in the courses, but the new structure should be, in first place, relatively cheap. Otherwise the easiest thing to do would be to cynically open a private art school. People would pay high fees, so they would need their relatives to be privileged and being an artist would still keep on representing some kind of career path.

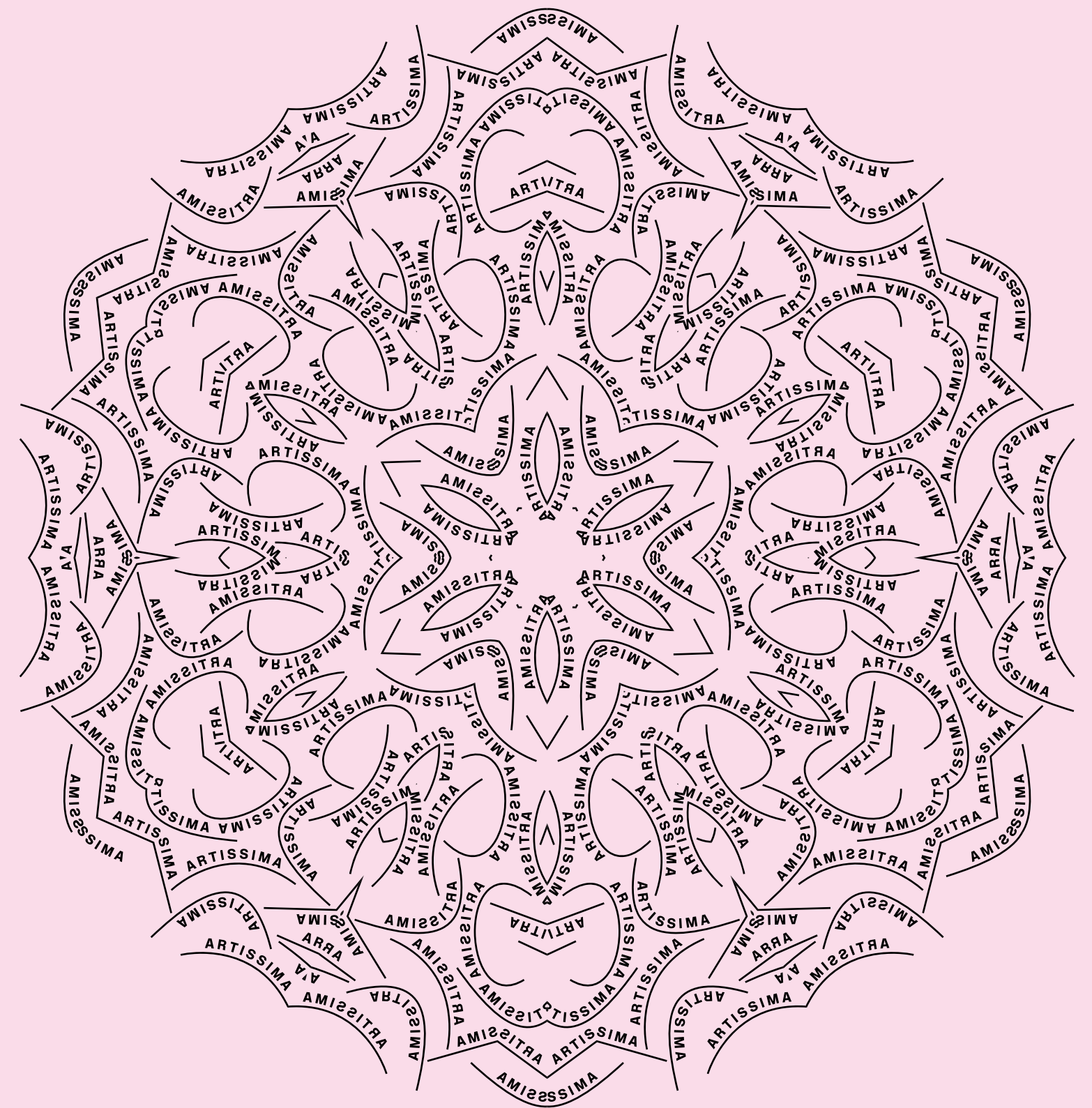
CB: It's quite easy to be rhetorical about what would work. Global

communication has spread a wide sense of possibility and there's loads of people on the Internet saying things like, "We can make it." But even if they were the right people, and they were all cool, are you sure things would work? Maybe not.

It's a hard job to identify a model and it takes time to impose it, to bring people to perform within it, and to see if it works. There must be a way to circumnavigate this over-structured vision of society, but if you say that everyone thinks you're some kind of proto-hippie and your dream object is a beanbag. Students are taught how to get theoretical when it comes to describing what they've done, but they aren't taught how to write in an inventive way.

NM: Despite theory to the contrary, reading often defaults to an extremely objective experience which is part of the problem. This narrowing down through reading and interpretation leads to the idea that artists should be able to observe some kind of objective theory about what they're doing, which is totally deadening. The explanation is primary, as in some perversions of late conceptualism. In terms of access I feel sympathetic to a lot of the broader public frustrations with contemporary art.

I see a kind of primal desire to protect a social environment that becomes more and more ungenerous to an audience outside of the group. And I can understand why some artists would get into writing to try and pull away from this...



ARTISSIMA

INTERNAZIONALE
D'ARTE
CONTEMPORANEA

8 - 10 NOVEMBRE 2013
OVAL, LINGOTTO FIERE
TORINO

WWW.ARTISSIMA.IT

FONDAZIONE TORINO MUSEI

REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTÀ DI TORINO

CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE PER L'ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA CRT

MAIN PARTNER UNICREDIT
PARTNER ILLYCAFFÈ

**JUNE
11-
16
2013**

66 Galleries from 22 Countries
*new at LISTE

Altman Siegel, San Francisco
Ancient & Modern, London
Christian Andersen, Copenhagen

*Aoyama/Meguro, Tokyo
Balice Hertling, Paris
Laura Bartlett, London
BolteLang, Zurich

Bugada & Cargnel, Paris
Bureau, New York
*Carlos/Ishikawa, London
Croy Nielsen, Berlin
Ellen de Bruijne, Amsterdam

Dépendance, Brussels
Exile, Berlin
Fonti, Naples
Cinzia Friedlaender, Berlin
Leslie Fritz, New York

Gaga, Mexico City
Grey Noise, Dubai
Harris Lieberman, New York
Jeanine Hoffland, Amsterdam
Hollybush Gardens, London

**MAIN SPONSOR
SINCE 1997
E. GUTZWILLER & CIE
BANQUIERS, BASEL**

Hopkinson Mossman,
Auckland
Andreas Huber, Vienna
Hunt Kastner, Prague
Ibid., London

Kadel Willborn,
Karlsruhe/Dusseldorf
Karma International, Zurich
Kisterem, Budapest
Kendall Koppe, Glasgow

KOW, Berlin
*Kraupa-Tuskany Zeidler,
Berlin
Labor, Mexico City
Emanuel Layr, Vienna
Tanya Leighton, Berlin

Limoncello, London
Lüttgenmeijer, Berlin
Maisterravalbuena, Madrid
Marcelle Alix, Paris
Francesca Minini, Milan
Monitor, Rome

TUESDAY TO
SATURDAY, 1-9 P.M.
SUNDAY, 1-6 P.M.

OPENING RECEPTION
MONDAY, JUNE 10
5-9 P.M.

BURGWEG 15
CH-4058 BASEL
+41 61 692 20 21

INFO@LISTE.CH
WWW.LISTE.CH

*Silberkuppe, Berlin
Sommer & Kohl, Berlin
Gregor Staiger, Zurich
Stereo, Poznan
Diana Stigter, Amsterdam

Simone Subal, New York
Supportico Lopez, Berlin
Rob Tufnell, London
*VI, VII, Oslo
*VidalCuglietta, Brussels

Vilma Gold, London
Jonathan Viner, London

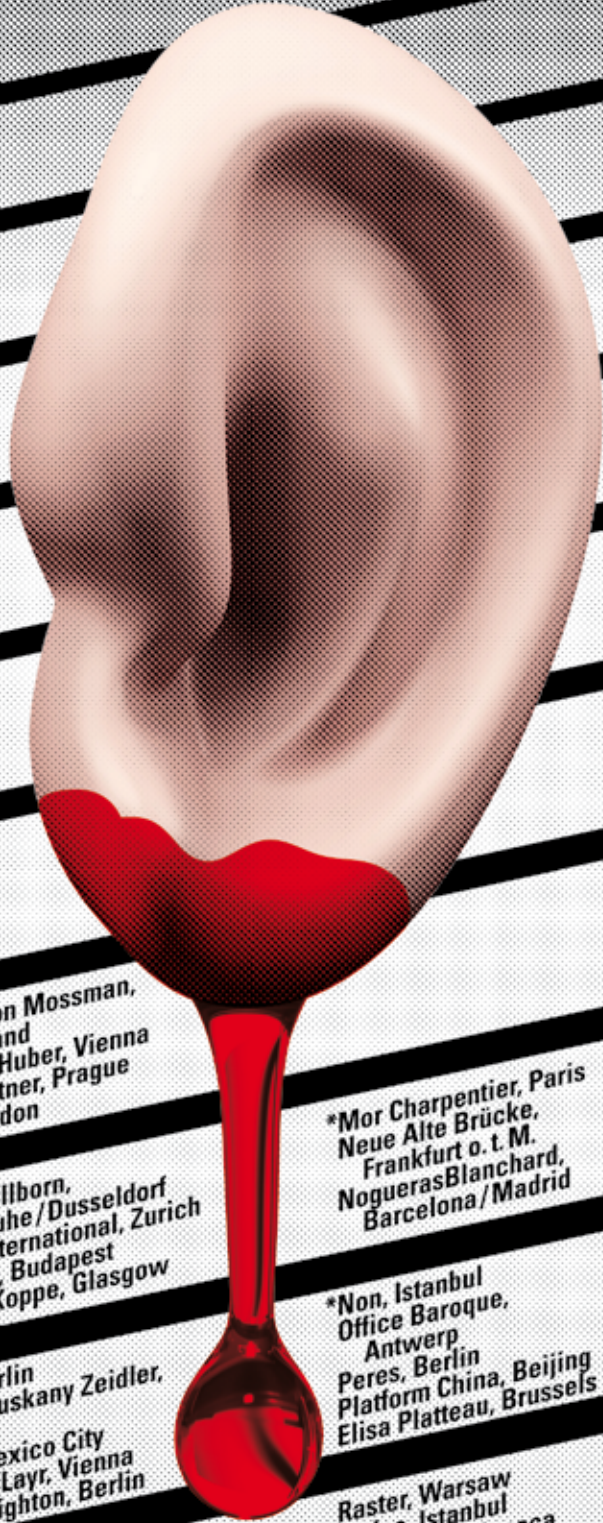
*Mor Charpentier, Paris
Neue Alte Brücke,
Frankfurt o. t. M.
NoguerasBlanchard,
Barcelona/Madrid

*Non, Istanbul
Office Baroque,
Antwerp
Peres, Berlin
Platform China, Beijing
Elisa Platteau, Brussels

Raster, Warsaw
Rodeo, Istanbul
Sabot, Cluj/Napoca
Schleicher/Lange,
Berlin
Micky Schubert, Berlin

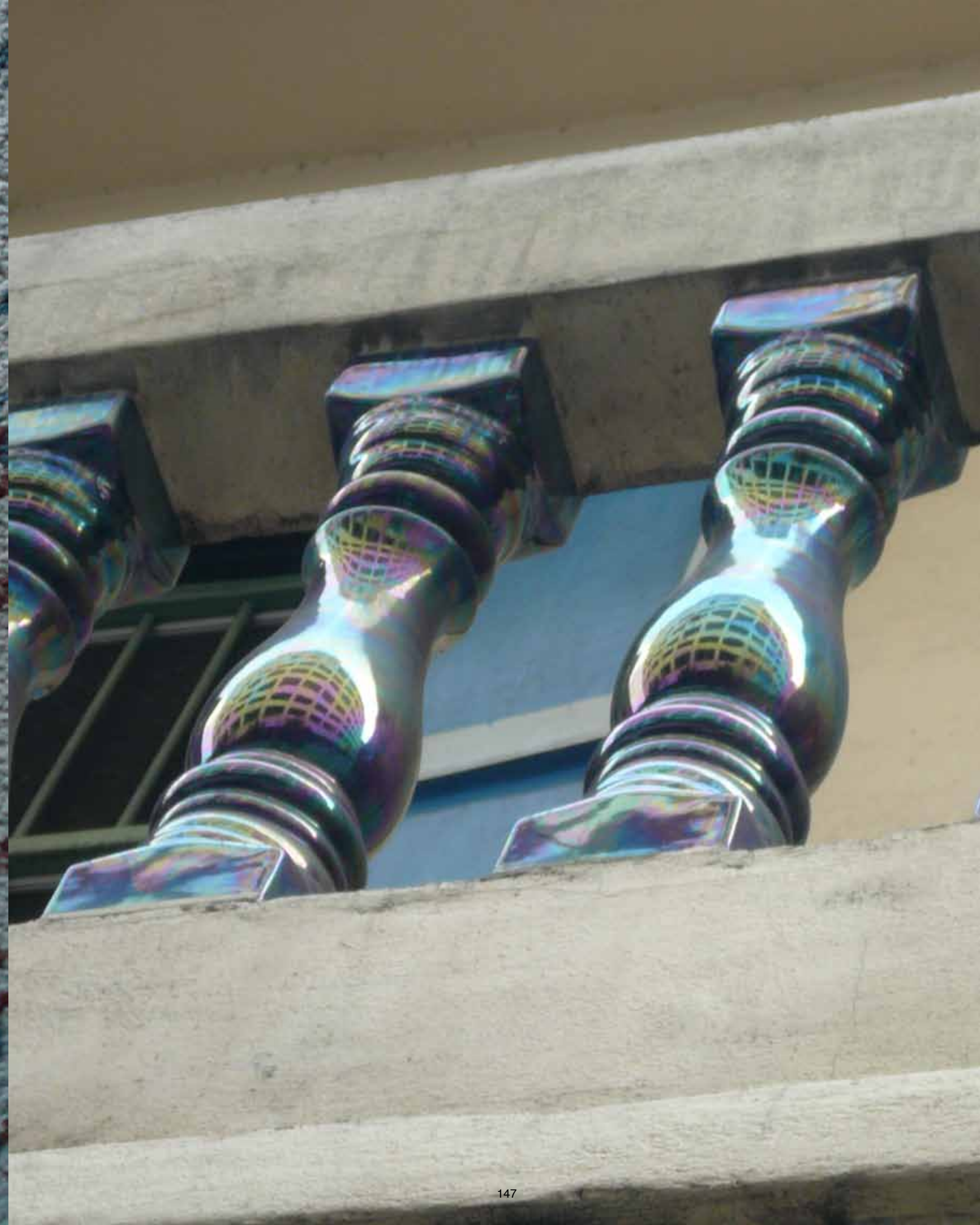
**ART FAIR
BASEL**

LISTE 18



**SECTION 11
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.









WWW.LGR-SUNGLASSES.COM



SECTION 12
THE EXTRA SCENE

Interferences in the memory of famous movie scenes, by
artist and filmmaker Rà di Martino (1975)

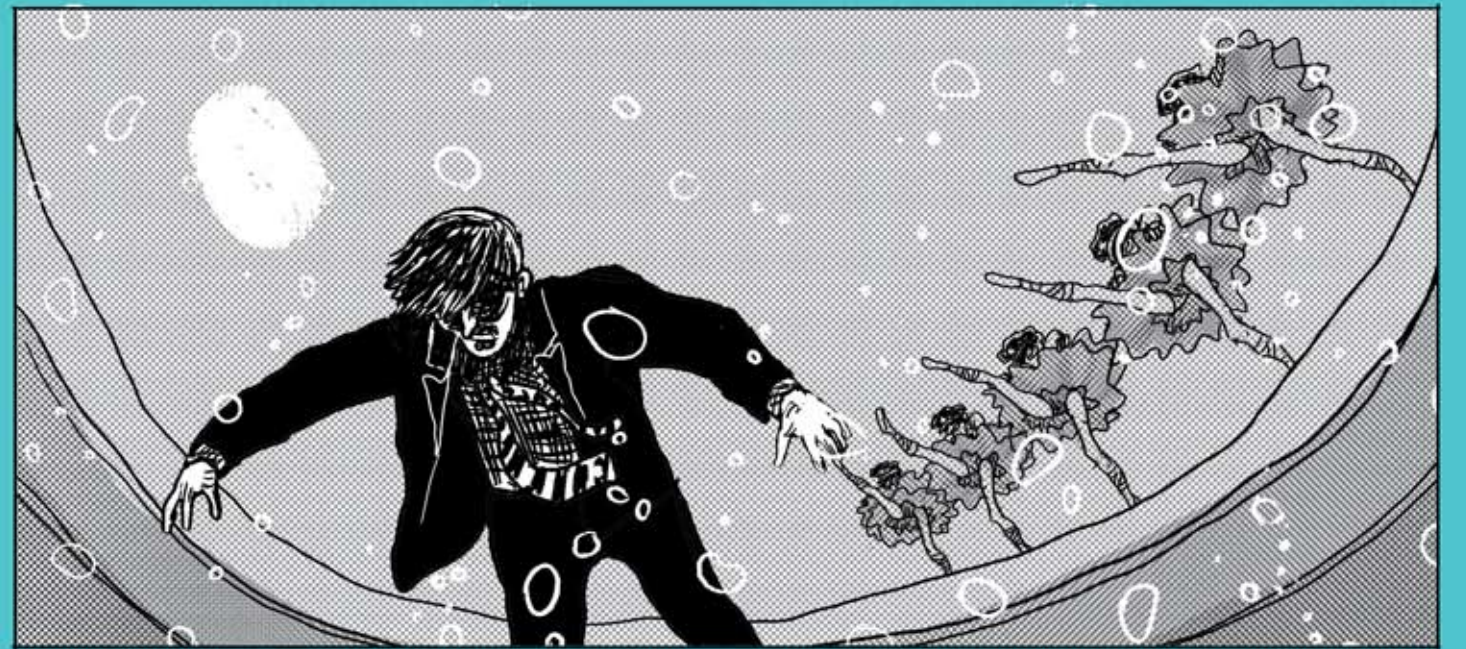
Sunset Boulevard

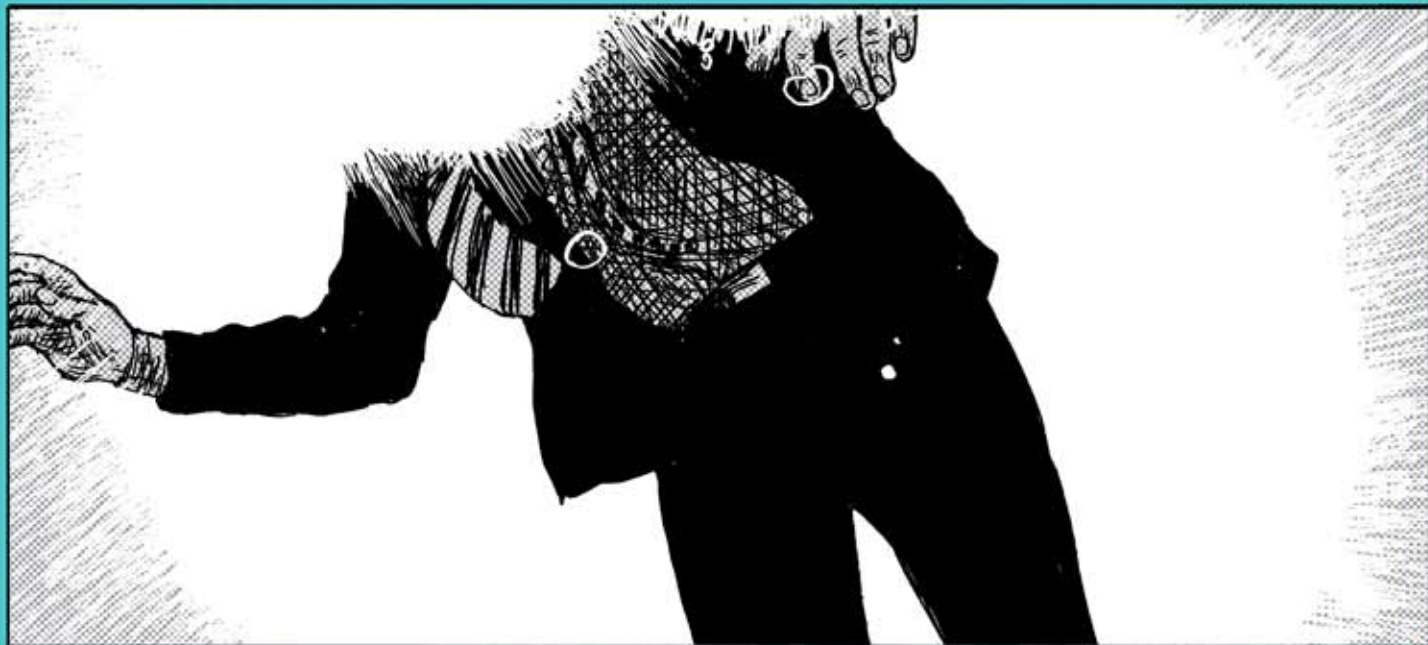
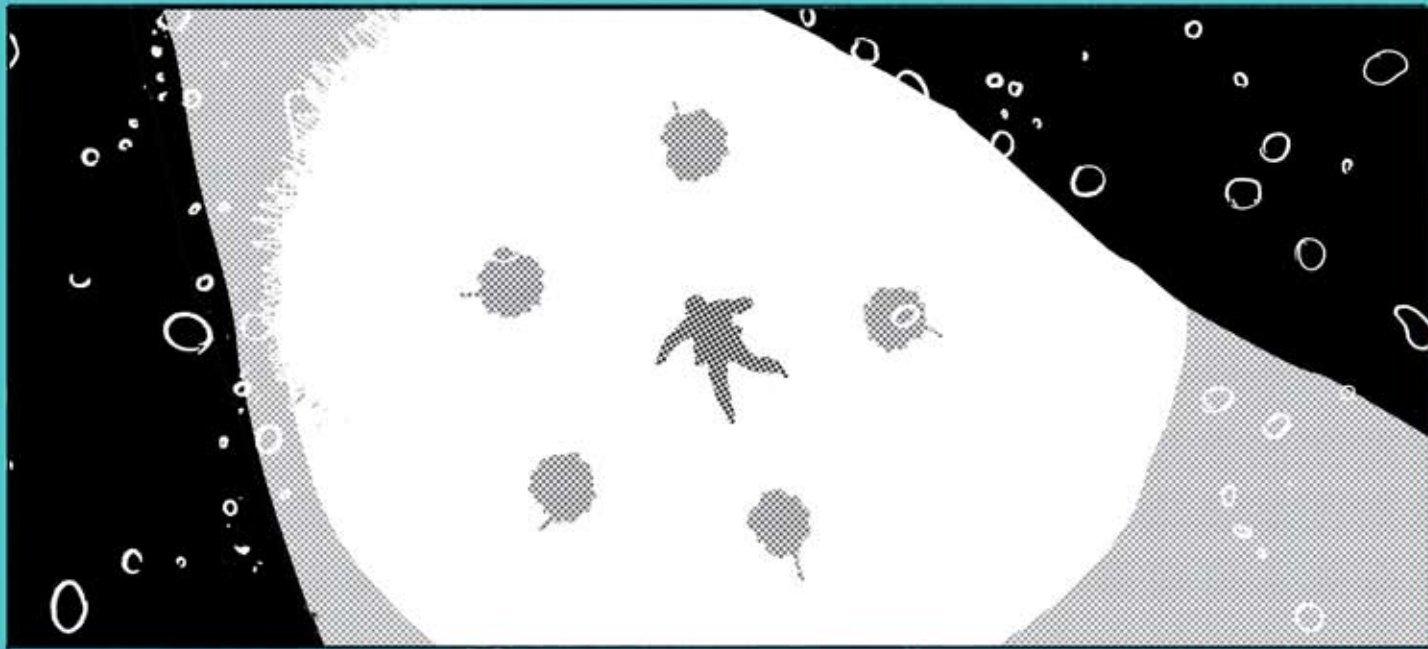
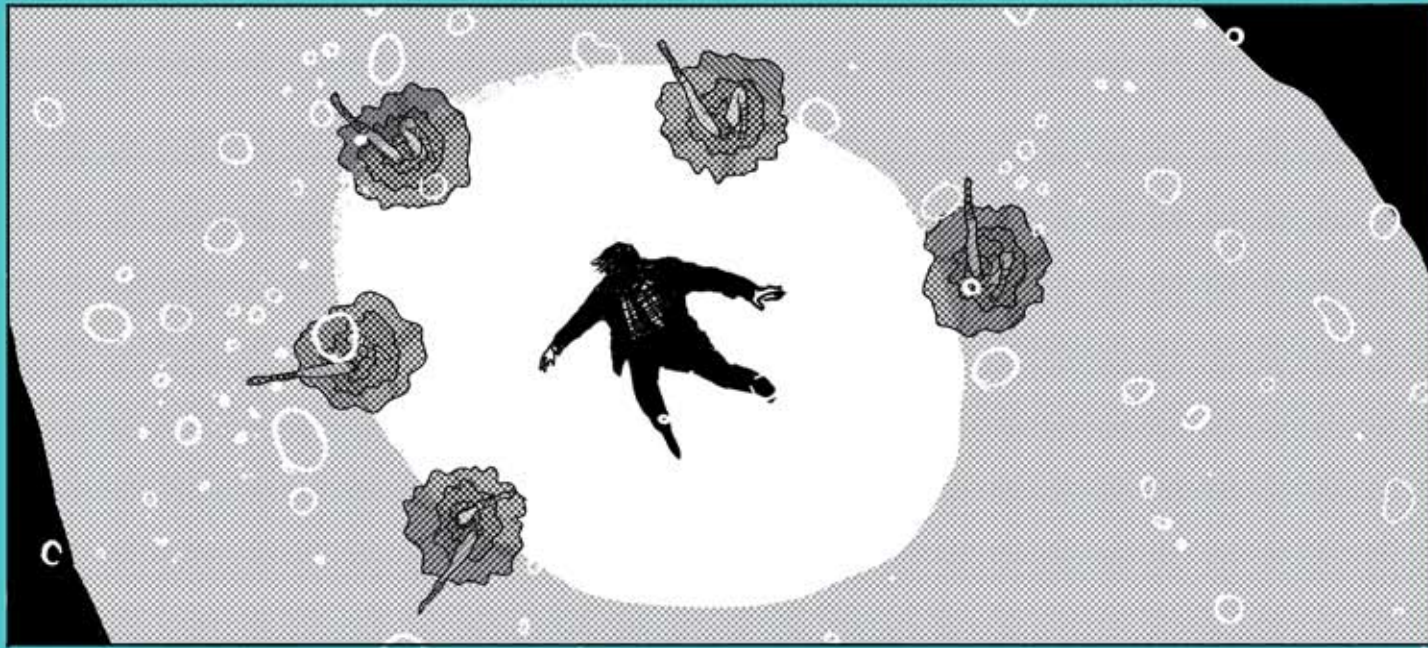
Drawings by
Fabio Ramiro Rossin



The body of a young man
was found floating







Well in the end he got himself a pool

THE VOLUME OF AIR

A PERFORMANCE EVENT
IN COLLABORATION WITH
MOUSSE AND NERO

HOSTED BY
THE MUSEUM OF EVERYTHING

MAY 30TH 2013
SERRA DEI GIARDINI
VENEZIA

NERO MOUSSE



>DEPART



NERO N.32 / VERSIONE ITALIANA

CONCEPITA COME UN COMPEN-
DIO FATTO DI 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 RI-
PENSARE LE MODALITÀ DI FRUIZIO-
NE DEI CONTENUTI: PROGETTI COM-
MISSIONATI, 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 È L'UNICA IN-
DICAZIONE DATA AD UN CURATORE
CHE PRESENTA, IN PIENA AUTONO-
MIA, UN PROGETTO PENSATO ED
IMPAGINATO IN COLLABORAZIONE
CON UN ARTISTA

CONFLICTED PHONEMES
By Mihnea Mircan and Lawrence Abu
Hamdan

(immagini pp. 34-40)

Nel settembre 2012, un gruppo compo-
sto da linguisti, graphic designer, artisti,
ricercatori, attivisti e profughi somali in
cerca di asilo politico – le cui domande
erano state rifiutate dall'Ufficio Immi-
grazione olandese in base all'analisi di
lingua, dialetto o accento –, si è incontra-
to per discutere del controverso utilizzo
dell'analisi linguistica per determinare la
provenienza di chi richiede asilo politico.

La raccolta di mappepresentata in queste
pagine, realizzata in collaborazione con
Janna Ullrich, è un estratto dei grafici
prodotti nel corso di questa intensiva due
giorni di dibattito.

Dal 2001, gli Uffici Immigrazione di Au-
stralia, Belgio, Germania, Olanda, Nuova
Zelanda, Svezia, Svizzera e Regno Unito
si sono rivolti all'analisi linguistica per
determinare la validità delle domande di
asilo avanzate da migliaia di persone pri-
ve di documenti di identità.

Nella maggior parte dei casi il compito è
stato affidato a una società privata svedese,
che ha registrato le telefonate con i richie-
denti, le cui voci sono state quindi analiz-
zate per stabilire se i loro accenti fossero
compatibili con la provenienza dichiarata.

Chi richiede asilo politico spesso non è
nelle condizioni di confutare i risultati
delle analisi, e queste mappe vogliono
offrire una protesta silenziosa a chi si è
visto rifiutare la domanda in seguito alla

totale spersonalizzazione della propria
voce. Indirettamente, rimandano al signifi-
cato degli accenti ibridi, dell'adattamen-
to della voce a diversi contesti sociali, a
una vita in costante migrazione.

L'obiettivo di questi documenti è dimostrar-
e l'impatto che la storia della Somalia, e i
suoi quarant'anni di ingovernabilità e cri-
si, hanno avuto sia sullo stile di vita dei
suoi cittadini, sia sul loro modo di par-
lare. Le mappe sono in genere astratte, e
riducono la complessità di una questione
o di un territorio a una forma assimila-
bile. La densità di queste mappe, invece,
risponde al difficile compito di registrare
le voci le e biografie di coloro che stanno
fuggendo da conflitti e carestie.

Il cambiamento di un accento, la sua forma
fonetica presa in prestito e ibridata, non è
prova delle origini di una persona ma solo
di uno stile di vita instabile, comune a chi
è in cerca di asilo, che, nel viaggio verso
la propria destinazione, spesso trascorre
anni interi in campi popolati da individui
di diversa provenienza.

Non è forse più plausibile che la voce di
un profugo sia un mix irregolare e itine-
rante di voci, la biografia di un viaggio,
anziché un suono immediatamente rico-
noscibile, una voce pura che afferma che
le proprie radici sono saldamente ancora-
te in un luogo preciso? Il fatto che l'analisi
linguistica determini la provenienza di un
individuo in base a una sillaba, ignorando
ciò che è attestato dai documenti d'iden-
tità, ci obbliga a ripensare al modo in cui
le frontiere vengono rese percettibili e al
modo in cui la specificità di vocali e con-
sonanti viene investita di valore legale.

Aural Contract di Lawrence Abu Hamdan
è un progetto in corso – da una serie di
eventi, azioni pubbliche, mostre, estratti
audio, workshop e un archivio sonoro –
investiga le politiche contemporanee di
ascolto e si concentra sul ruolo legale del-
le registrazioni vocali.

Didascalìa per scultura in materiale fono-
assorbente:

The Freedom of Speech Itself, idocumentario
sonoro di Abu Hamdan sui test degli ac-
centi dei profughi, viene presentato insie-
me a sculture di impronte vocali di livello
che illustrano la frequenza e l'ampiezza di
due voci che pronunciano la parola "you".
La tecnica cartografica delle linee di livel-
lo, utilizzata per mappare e identificare
l'origine dei fonemi, permette alle scultu-
re di condensare il ragionamento di Abu
Hamdan in una forma materiale che uni-
sce le nozioni di voce e territorio. Inoltre,
il materiale fonoassorbente utilizzato nel-
la realizzazione di queste opere interviene
direttamente nello spazio sonoro, ovattan-
do la stanza e stabilendo così un dialogo,
volto a intensificare l'esperienza uditiva,
tra le sculture e il documentario.

Mihnea Mircan (1976) è curatore, scrittore e di-
rettore artistico di *Extra City Kunsthall* ad An-

versa. Dal 2005 al 2006 è stato curatore di *Le
Pavillon, Palais de Tokyo, Parigi*. I suoi scritti
sono apparsi in riviste come *Mousse* e *Manife-
sta Journal*. *Mircan vive e lavora a Anversa*.

Lawrence Abu Hamdan è nato ad Amman in
Giordania e vive a Londra. Il suo lavoro si oc-
cupa principalmente delle politiche dell'ascol-
to e della relazione tra suono e urbanismo.
E' membro di un gruppo che gestisce *Batroun
Projects, Libano* e *113 Dalston Lane a Londra*.

SEZIONE 2 ADAPTATION

TRA LA CARTA ED INTERNET, INVER-
TENDO IL RUOLO DEI DUE MEDIA:
UNA MOSTRA ONLINE COMMISSIO-
NATA DA NERO VIENE PRESENTATA
SULLA RIVISTA ATTRAVERSO IL SUO
COMUNICATO STAMPA

DRAFT SCORE FOR AN EXHIBITION (2010-ongoing)

Una mostra online a cura di Pierre Bal-Blanc

Opening at:
<http://www.neromagazine.it/dsfae>
15 Luglio - 15 Settembre, 2013

La presentazione orale fatta da Pierre Bal-
Blanc a una giuria di professionisti nel
2010, a sostegno della sua candidatura
a curatore della VII Biennale di Berlino,
viene qui riportata per il lettore. Concepi-
ta come una mostra in più atti, la sessione
segue le regole di una partitura eseguita
dall'autore o da una terza parte.

Roman Ondak, *Résistance*, 2006
Lacci di scarpa slacciati.

Jens Haaning, *Kabul Time*, 2010
Un orologio che mostra l'ora locale di Ka-
bul, Afghanistan.

Július Koller, *Glass Clean Water (Idea -
Object)*, 1964
Un bicchiere di acqua pura.

Geal Floyer, *Garbage Bag*, 1996
Un sacco della spazzatura pieno dell'aria
dell'ambiente in cui è esposto.

La Monte Young, *Composition 1960 #3*
Annuncia al pubblico quando il pezzo ini-
zia e finisce se c'è un limite di durata. Può
avere qualsiasi durata. Quindi annuncia
che tutti possono fare ciò che desiderano
durante la composizione.

George Brecht, *Drip Music (Drip Event)*,
1959-1962
Una fonte di acqua corrente e un recipien-
te vuoto posizionati in modo che l'acqua
vi cada all'interno.

La Monte Young, *Composition 1960 #10 to
Bob Morris*
Disegna una linea retta e seguila.

George Brecht, *String Quartet*, 1962
Strette di mano.

George Maciunas, *Homage to La Monte Young, Genn. 12, 1962* (preferibilmente a seguire la performance di una qualsiasi composizione di LMY del 1961.) Cancellata, raschia o lava via nel miglior modo possibile la linea o le linee già disegnate da La Monte Young o qualsiasi altra linea che incontri, come le linee di carreggiata, le linee della carta a righe o di punteggiato, le linee dei campi sportivi, le linee dei tavoli da gioco, le linee disegnate da bambini sui marciapiedi ecc.

Marie Cool Fabio Balducci, *Untitled* (2 x DIN fogli A4, biamin), 2004

Lawrence Weiner, *A cup of sea water poured upon the floor*, 1969
L'artista può costruire l'opera
L'opera può essere fabbricata
L'opera non ha bisogno di essere costruita
Essendo ognuna di esse equivalente e in linea con l'intenzione dell'artista, la decisione circa il condizionamento spetta al ricevente in occasione del ricevimento.

Pier Paolo Calzolari, *Aeroplano [Day after Day. A Family Life]*, 1973–1974

Cornelius Cardew, *Very slowly turn whatever you are doing at any time into its opposite*, 1969
Dal libro *Scratch Music*.

Come indicato dall'ultimo pezzo di Cornelius Cardew, ora trasformo lentamente – ciò che sto facendo – nel suo opposto.
In altre parole: una presentazione didattica della mia proposta per una mostra

E allora cosa, come e perché?

Cominciamo dal Cosa, di cosa parla?

La risposta è CREAZIONE o Arte contemporanea
Esercizio d'artista – Artista
Opera d'arte – Pezzo

Prima di giungere al livello del “Perché” – **vorrei prima presentare** un altro parametro per abbattere il convenzionale diagramma comunicativo basato su EMIS-SIONE e RICEZIONE

Che siamo NOI o la Comunità e la questione della distribuzione dei ruoli nella società

Di Cosa parla – parla di ARTE gestita da funzioni ugualmente adottate da artista e pubblico.

Parla del processo dell'arte al di là della distinzione tra funzioni come funzione dell'artista e funzione del pubblico.

Questo è ciò che ho presentato nella mostra “The Death of the Audience” (“La morte del pubblico”) alla Secession di Vienna la scorsa estate.

Il titolo della mostra è la prova di questo cambiamento in quanto rompe con il **limitante** accento dato al ruolo e alla missione attribuiti all'artista.

L'alternativa all'emancipazione e all'alienazione del pubblico è di certo una delle principali scommesse dell'epoca postmoderna.

In effetti, l'artista maschio eterosessuale è la figura attorno cui tutto si concentra, nell'arte al volgere del Ventesimo secolo (l'arte per l'arte, i vari manifesti artistici, l'autoriflessività ecc.)

D'altro canto, è al livello dello spettatore che la questione è stata cristallizzata dal 1968 a oggi (la sparizione dell'artista, la questione del genere, la nozione di partecipazione, il pubblico, ecc.)

Uno dei miei obiettivi è seguire la domanda posta da “The Death of the Audience” e dalle strategie artistiche degli anni Settanta associate a questa mostra ed estendere la questione al nostro presente,

Per esempio ponendo un'altra domanda, più ambigua, in modo da sottolineare la regressione della contemporanea società dello spettacolo:

qual è il tuo sesso?
Artista o Pubblico?

Come *Isidoro Valcárcel Medina* ha affermato nel suo testo intitolato “The Suspended Spectator” (“Lo spettatore sospeso”)

“Lo spettatore esiste solamente in quanto quel mondo di creatività è deforme”

Il rischio di parlare del COSA?
è di non rispettare il FORMALISMO
Precisamente: il significato etimologico di Formalismo è
Di sam bi gua zio ne

Quindi ecco di cosa parla questa mostra:

Nella mia accezione parla dell'esatto opo-posto, detto PLASTICITÀ

In biologia, la plasticità è la capacità di un organismo di adattarsi a un dato ambiente.

La plasticità si oppone alle funzioni di linearizzazione e di isolamento, nega la frattura nella realtà senza essere una “dimostrazione”.

Se ci interessiamo alla plasticità, possiamo quindi affermare che l'intelletto è il rovescio dell'impulso, potremmo affermare che l'intelletto è – in quanto REpulsione –, il pensiero della pulsione

Charles Fourier invocava per esempio una dut-ti-li-tà, una plasticità degli impulsi

Noi siamo una successione di stati discontinui. Il linguaggio ci inganna. Finché dipendiamo da questo codice, crediamo nella nostra continuità.

Quale tipo di plasticità, quindi, l'Arte e la creazione vanno proponendo?
è un linguaggio al di là del formalismo, una plasticità in cui ogni linguaggio può essere mobilitato senza che nessuno sia dominante.

Continuità e discontinuità, al pari di attrazione e aggressività, sono parte di questo linguaggio dell'arte e solo le mostre ci offrono la possibilità di sperimentare l'intera gamma di questo processo.

Per concludere il COSA? Dopo Creazione e plasticità

la risposta è “Mostra”, in quanto unico paradigma valido in grado di risolvere la disputa contemporanea per la creazione nell'epoca della comunicazione globale.

Di fronte allo schermo il mio corpo è inutile

al contrario, l'economia della mostra coinvolge tutti i nostri processi cognitivi

Per riprendere e concludere il Come
Poiché lascerò il “livello del Perché” aperto all'improvvisazione, alle vostre domande e al nostro dibattito, ovvero dove il “perché” deve stare

Parlando del come:
Dobbiamo fare attenzione perché la questione comporta anche il pericolo di essere Manierista

Con questa presentazione, vi sto fornendo un esempio di come agisco in un tempo, in uno spazio e in circostanze specifici.

_Non presentandovi dei documenti ma mostrandovi invece dei pezzi
_Selezionando pezzi disponibili all'attivazione attraverso la dichiarazione, la partitura o la prescrizione
_Articolando tre diverse generazioni di artisti (compresi quelli morti) in modo da stabilire un dialogo virtuale tra loro
_Costruendo un continuum spaziale attraverso una parentesi temporale
_Riducendo al minimo la produzione dell'esposizione
_senza lasciare avanzi
_Coinvolgendovi quanto me al di là del Genere del pubblico e del genere del curatore
Il mio Obiettivo per la Biennale è di iniziare numerosi progetti nel tempo

Processi di creazione e indagine

Che non condurranno a un oggetto finito /MA
Accesso alle situazioni=
Una Mostra

“Sì, lo spettatore esiste se l'arte non esiste”

Ha detto *Isidoro Valcárcel Medina*

Il mio obiettivo è quello di far esistere l'arte

Questa mostra aperta a tutti continuerà a produrre creazione attraverso l'espansione delle persone coinvolte

*La mia intenzione è di riconciliare artisti e pubblico in diverse discipline
Chi pratica improvvisazione, indeterminazione, in altre parole forme aperte*

La contingenza
*Nell'epoca del capitalismo cognitivo, l'artista e il pubblico, attraverso il loro rifiuto dell'uso, inventano attrezzi per contrastare gli obiettivi del capitalismo
Strumenti come
Copione_sceneggiatura_rumore o pezzo non idiomático – algoritmo – protocollo*

*L'amore è una dimensione come il tempo e lo spazio
ha detto il compositore inglese Cornelius Cardew*

ma “l'amore non è la risposta” ha detto Terre Thaemlitz

“l'amore post-industriale è solo un altro sistema ideologico che agevola una separazione tra spazio ‘pubblico’ e ‘privato’, ed è complice di tale separazione, basata su disuguaglianza ed esclusione”

*Le arti oggi stanno re-indagando questa dimensione con una forte ossessione per le passioni della gente
Questo è quello che propongo di condividere con voi*

Pierre Bal-Blanc è direttore del CAC Brétigny in Francia. Nella serie di mostre internazionali La Monnaie vivante-Living Currency, ha messo in questione l'analisi attuale e storica del corpo e le strategie legate alla performance nelle arti visive. Ha sviluppato il progetto espositivo in tre capitoli Re versibility alla Frieze Art Fair nel 2008, al CAC Brétigny nel 2010 ed da Peep Hole a Milano nel 2012. Ha curato The Death of the Audience alla Secession di Vienna nel 2010.

<p>SEZIONE 3 RUINS OF EXHIBITIONS</p> <p>UNA PRESENTAZIONE QUASI-SCIENTIFICA DI IMPORTANTI MOSTRE DEL PASSATO, ATTRAVERSO FONTI PRIMARIE COME TESTI ORIGINALI, IMMAGINI, RITAGLI DI GIORNALE, SCANSIONI E TRASCRIZIONI</p> <p>MODERNE KUNST NIEUW EN OUD</p> <p>26 Luglio – 3 Ottobre A cura di Willem Sandberg Stedelijk Museum, Amsterdam</p> <p>Contenuti: 1 Introduzione dal catalogo della mostra 5 Foto documentative (pp. 52-53,55-59)</p>

4 Articoli dalla rassegna stampa

Notes:
Willem Sandberg (1897-1984) è stato un grafico e tipografo olandese, ma anche una figura unica nel panorama culturale olandese degli anni ‘40 e ‘50. Ha studiato a Vienna e poi alla Bauhaus di Dessau. Dopo il suo ritorno ad Amsterdam, ha lavorato come grafico allo Stedelijk Museum di Amsterdam, dove poi, nel 1938, è stato nominato prima vice direttore e infine, dal 1945 al 1962, direttore, trasformandolo in una delle istituzioni di punta per l'arte d'avanguardia a livello internazionale. Sandberg ha presentato artisti affermati e contemporanei, inventando nuove modalità di display per le sue mostre. È stato uno dei pionieri della pratica curatoriale e dell'allestimento moderni, trasformando la concezione di museo da magazzino permanente a laboratorio temporaneo. Nel 1955 ha organizzato una mostra anti-convenzionale intitolata *Modern Art Old and New* al Museo Stedelijk ad Amsterdam, dove ha contrapposto quadri del movimento Cobra a maschere africane e sculture di Jacques Lipchitz. Un approccio simile può essere trovato nel lavoro di Karl Ernst Osthaus, fondatore del Museo Folkwang che ha combinato l'arte europea a quella non-europea.

Modern art new and old
All'inizio del nostro secolo, l'arte moderna, e con lei le altre arti, ha subito una rivoluzione come non la si vedeva da tempo. Il cambiamento percepito al volgersi del nuovo secolo appare ancora oggi come la rottura di una diga: gli argini della realtà e della percezione, che frenavano la pittura, si ruppero, e la corrente pittorica prese nuove direzioni. La ricerca della forza elementare dell'arte figurativa e di nuovi percorsi artistici è la caratteristica più specifica dell'arte del nostro secolo. La mostra, installata nella nuova ala dello Stedelijk, vuole indagare in particolare un aspetto dell'arte contemporanea: le sue fonti d'ispirazione. La “rottura”, avvenuta intorno al 1905, infranse una tradizione durata secoli. L'eredità dei propri antenati non fu più accettata dalla nuova generazione. La percezione diretta della natura e l'attenersi alla realtà non ispirarono più gli artisti della prima generazione del XX secolo. I motivi di tale atteggiamento sono molti. Sia allo spettatore che al critico, appaiono chiari due dati di fatto. Da un lato, l'invenzione e il perfezionamento della fotografia permisero di ottenere un'immagine della realtà attraverso la tecnica; togliendo di conseguenza all'arte visiva un compito affezionato come il ritratto. Dall'altra parte, durante i primi anni del nostro secolo, creasceva nelle persone una certa diffidenza verso la realtà contemporanea. In quegli anni, gli slogan progressisti della società occidentale apparivano illusori ed immorali; l'ottimismo del XIX secolo veniva quindi percepito come un inganno. Artisti, scienziati, pensatori e poeti erano alla ricerca di una nuova realtà, come già quindici anni prima sosteneva Van Gogh,

“più reale della realtà letterale.”
Così, guardando l'inizio del nostro secolo, riviviamo un'altra rivoluzione, le cui conseguenze definiscono l'arte contemporanea e la nostra vita di tutti i giorni. Gli artisti della nuova generazione rifiutano l'eredità dei loro padri cercando altre fonti d'ispirazione nell'arte dei popoli primitivi, della prima antichità e del primo medioevo. Tali mutamenti sono così rilevanti da poter essere paragonati ai primi cenni del Rinascimento in Italia.
Constatare la rottura con la tradizione e l'emergere di nuove fonti d'ispirazione non è sufficiente. La questione più importante è individuare il motivo di tutto questo. Le ragioni di tale cambiamento non sono solo connesse al rifiuto della superficialità del XIX secolo e del futile ottimismo dell'era vittoriana. I motivi sono più profondi. All'inizio del XX secolo, con il mutare della struttura sociale e con il dinamismo della classe operaia, è emersa una nuova tipologia di individuo, che non poteva non associare la tradizione dei secoli passati alla sottomissione dei popoli. Questi nuovi individui cercarono un'immagine più vera di umanità, libera dalle costrizioni del passato.
L'uomo del XX secolo è alla ricerca di una nuova forma di vita, in cui tutti i suoi diritti sono rispettati; per questa ragione l'artista esplora territori ignoti, cercando di dare un nuovo senso alla vita.

Gli artisti indagano così gli elementi più profondi dell’“essere umano”. La diffidenza verso il progresso della civilizzazione li conduce alla ricerca dell’uomo primitivo. Gauguin ha cercato, per primo tra gli artisti europei, il paradiso perduto dei selvaggi di Tahiti. Dopo di lui, molti artisti si sono avventurati nei mari del Sud o in Africa; oppure hanno rintracciato opere primitive conservate nei musei, scoprendone per primi il valore artistico. Nel 1906 Kirchner e i maestri della “Brücke” scoprirono la scultura africana e l'arte delle Isole del Pacifico conservate nel museo etnografico di Dresda. È stata una scoperta decisiva per la loro arte. Negli stessi anni, l'influenza dell'arte primitiva è riscontrabile anche nel lavoro di Picasso. Che cosa rilevavano gli artisti nelle opere dei neri africani o nelle sculture degli isolani dei mari del Sud? In prima istanza, a colpirlì era ovviamente la forza elementare dell'espressione. La carica magica di maschere, sculture e oggetti rifletteva una cultura che comprendeva tutte le diramazioni della vita. Ogni oggetto era strettamente connesso al battito vitale, ogni opera era rilevante per la comunità intera. Cercando ispirazione, gli artisti moderni si sono chiesti in che modo l'artista primitivo fosse in grado di raggiungere questa forza elementare. La perfezione geometrica e il concentrarsi sulle forme più espressive, sono alcune delle caratteristiche dell'arte primitiva che essi hanno deciso di includere nel proprio lavoro. Ciò corrisponde a quanto sosteneva Gauguin: “L'arte primitiva nasce dallo spirito e fa uso della natura.”
L'artista primitivo riporta effettivamente

tutte le forme della natura ai loro elementi geometrici, senza definire le proporzioni delle figure in base alla percezione, ma secondo il significato delle forme stesse. L'allontanamento dalla realtà è quindi una rielaborazione dettata da una necessità spirituale.

L'artista primitivo non rappresenta la realtà, ne racchiude invece le fattezze in un segno, in una forma carica di tensione e significato.

Anche per questo l'arte primitiva è diventata una fonte d'ispirazione per l'arte contemporanea; come in uno specchio, gli artisti hanno riconosciuto in tali opere la realizzazione della propria ricerca. Ciò che l'arte primitiva aveva raggiunto nei propri lavori, semplici ed elementari, corrispondeva all'ideale di questa nuova generazione, che consisteva proprio nella ricerca di quella forza magica, di quella concentrazione espressiva e di quelle forme elementari. Attraverso l'arte primitiva, gli artisti europei hanno individuato il modo in cui arrivare alla libera creazione di un'opera.

Soltanto dopo che l'arte primitiva ebbe cambiato l'arte moderna europea, Picasso ebbe concluso il suo “periode nègre” e i maestri dell'Espressionismo Tedesco ebbero prodotto le opere più mature, ci fu spazio per una nuova fonte d'ispirazione: la tecnica moderna e le sue forme. Soltanto dopo che l'arte primitiva rivelò la bellezza e l'importanza delle forme geometriche, fu possibile contemplare il fascino, il ritmo e la completezza estetica di un prodotto tecnico come un motore o un'elica. È sensato, infatti, che al “periode nègre” di Picasso e di altri pittori seguì poi il Cubismo.

Il Cubismo fu un azione di “ordine” nell'arte Europea, determinata anche dall'avanzare della tecnica moderna. Il Cubismo è fondamentalmente uno stile nel quale una specifica peculiarità del nostro tempo trova la propria forma. Il Cubismo rompe con la tradizione della composizione spaziale legata ad un unico punto di vista. Rappresenta lo stesso oggetto da più lati contemporaneamente: da davanti, di lato, da dietro e da sopra. Questa “visione panoramica” dell'oggetto rappresenta l'abbandono dell'individualismo del XIX secolo; la fine della tradizione in cui lo sguardo sugli oggetti era legato all'occhio del pittore, che non cambiava mai di posizione. Il movimento e la mobilità sono qualità del nostro tempo, perpetuate dalla tecnica. Non è un caso che i primi e più importanti lavori cubisti siano le nature morte: composizioni di semplici oggetti geometrici accessibili da tutti i lati. In seguito alla riscoperta della geometria, come fondamento dell'arte primitiva, gli artisti moderni furono in grado di riconoscere le strutture geometriche nell'evoluzione tecnica del proprio tempo. In tal modo la tecnica moderna divenne, per la sua precisione e produzione di prodotti geometrici standardizzati, un'importante fonte d'ispirazione per l'arte contemporanea. La bellezza di una macchina e di una costruzione tecnica è interpretata, nelle opere degli artisti moderni, con un nuovo

linguaggio, un nuovo ritmo.

Cézanne aveva già anticipato questo nuovo modo di vedere, precisando che ogni forma è riconducibile ad elementi geometrici. I cubisti però fecero un passo ulteriore, e in un'altra direzione. Non erano tanto interessati al ridurre le forme della natura, quanto al costruire un quadro con elementi geometrici; la natura era soltanto un punto di partenza. Come l'ingegnere progettava una macchina, così loro realizzavano le opere con forme elementari. Da questi elementi geometrici crearono un ordine ed una bellezza di carattere nuovo, che, in quanto ispirati alla tecnica, risulteranno molto attuali. La tecnica non ha semplicemente ispirato l'arte del nostro secolo: molte scoperte della scienza contemporanea hanno trovato una forma visiva proprio grazie agli artisti. I preparati microscopici di cellule ed emocromi, i prelievi di tessuti organici, le fotografie astronomiche e molte altre immagini scientifiche sono state fonti d'ispirazione per l'arte del nostro tempo. Nel nostro secolo la scienza ha scoperto molti nuovi territori, ai quali gli artisti hanno dato forma. Persino la scienza più astratta, la matematica, è diventata una fonte d'ispirazione; le formule delle equazioni matematiche, con le loro linee incrociate, sono rintracciabili nelle opere di alcuni scultori contemporanei (Gabo, Pevsner), tratti dai giochi di linee come i musicisti moderni lo sono dalla natura matematica della fuga e del canone.

Nella nostra società moderna esiste un'ulteriore forma d'ispirazione per l'artista contemporaneo, visibile soprattutto nel nostro paese, contraddistinto dall'intervento sistematico dell'uomo sulla natura. Per realizzare questo intervento l'uomo adatta continuamente le proprie norme geometriche. Le dighe e i canali sono progettati secondo uno schema rettilineo, come le strade e i campi militari degli antichi romani. L'applicazione di modelli geometrici sulla natura è una caratteristica del nostro paese; non a caso qui si è sviluppata la più severa e geometrica forma d'arte astratta: “De Stijl”.

Gli artisti di questo movimento hanno saputo dare forma al ritmo e alle leggi che l'uomo ha impiegato per la natura. È curioso notare che nel lavoro di Mondrian, dopo il trasferimento in America, si percepisce un nuovo ritmo ispirato al dinamismo di una città come New York, che trovò espressione anche nel jazz. Le due fonti d'ispirazione che sono rappresentate in questa mostra hanno contribuito alla rottura con la tradizione, al rifiuto di accettare un'eredità conveniente, alla creazione di un nuovo senso per la vita e alla sua espressione attraverso forma e colore. Da molto tempo non si manifestava un coraggio simile nel rompere con il passato e nel desiderio di costruire una propria identità.

Tale cambiamento ci coinvolge in modo particolare, poiché ad essere coinvolti non sono solo alcuni artisti, ma diverse generazioni. Sta nascendo uno stile in grado di esprimere il senso della vita nel nostro tempo.

È importante evidenziare come nell'arte contemporanea queste due fonti d'ispirazione si compenetrano tra loro: valori umani primordiali e moderne conquiste scientifiche. Gli artisti del XX secolo hanno estrapolato da queste fonti le forme con le quali hanno potuto creare un'immagine chiara del senso della vita del nostro tempo.

SEZIONE 4 FELDMANN PICTURES

CHIEDIAMO AD UN ARTISTA DI CONDIVIDERE DELLE OPERE CHE TENEA 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 CHRISTODOULOS PANAYIOTOU

(immagini pp. 63-71)

Con una formazione legata alla danza e all'antropologia, Christodoulos Panayiotou (1978) si è sempre interessato alla memoria e all'oblio, alle tracce lasciate dal tempo e al concetto di assenza. Tra le sue preoccupazioni figura anche l'atto di creazione di un'identità o di una cultura, e il modo in cui tutto questo può essere manipolato attraverso le immagini. Le sue installazioni, i suoi video e le sue fotografie – spesso derivanti da idee che provengono dall'osservazione degli aspetti sociali di un determinato ambiente – sono dedicati tanto agli oggetti archiviati quanto ai nuovi modi di vedere le cose. Questi lavori si muovono per ambienti tematici, che stabiliscono allo stesso tempo sia le connessioni tra le singole opere, che la distanza che intercorre tra di esse. Interessato non solo al valore estetico del tempo che viene catturato nelle immagini d'archivio, ma anche al valore che queste immagini guadagnano attraverso il processo di accumulazione, Panayiotou indaga le prospettive e le interpretazioni potenzialmente contenute in quegli archivi visivi che raccontano la storia e l'identità di una nazione.

Le immagini selezionate da Panayiotou per Feldmann Pictures sono tutte fotografie scattate parallelamente alla produzione dei lavori, come fossero esempi o note. Per chi ha familiarità con l'artista, non sarà difficile percepire i fantasmi di diverse opere in questo flusso di immagini.

SEZIONE 5 EXERCISES IN CHOERENCE

UN ESPERIMENTO POST-SURREALISTA CHE ASSOCIA LAVORI VISIVI E FONTI LETTERARIE CHE NON HANNO APPARENTEMENTE NULLA IN COMUNE

WORDS BY
FILIPPO DE PISIS
PHOTOS BY
WILLIAM GEDNEY

(immagini pp. 77-79, 82-83, 85)

Roma, 7-5-1921
Il Macchinista

Un giorno forse ti rivedrò?... Fuggire contro il verde dei campi e l'azzurro del cielo affacciato al *tender* della tua macchina o sotto la scura tettoia nell'aria grigia di una partenza e il cuore sembrò cadermi. Più rideranno i tuoi ceruli occhi che ò idolatrati sotto la visiera del berrettuccio e le rosee labbra d'angelo sulla faccia annerita. E sotto gli abiti unti da fatica sentirò il tuo corpo più bello di quello di un dio... Quei rapidi e grigi incontri bastarono ad aprirmi una piaga nel cuore, che ancora sanguina sovente.

16-5-1921
L'ermafrodito

In quell'osteria qualche sera capitava anche una donna povera con i suoi bimbi, uno lo portava in collo, poteva avere due anni, gli altri tre più grandini le si accoccolavano vicino, sulla panca e sulle seggiole. La donna era pallida e sfiorita per la vita stenta doveva però esser stata una bellissima ragazza, gli occhi neri, lucevano ora con un'espressione amara e come sperduta sotto la grande fronte aperta che ricordava con i capelli corvini discriminati, certe robuste teste del Bronzino. Veniva lì a bere un po' di vino e a mangiare un boccone invitata da una compare. Lei e i bimbi bevevan tutti in un bicchiere e si litigavan fra loro. Lei li guardava con i suoi buoni occhi che tratto tratto si corrucciavano.

Felipe guardandola talora come intenerito pensava: «E' dunque amore ciò che io provo per questa donna, per queste creature?». Il bimbo più piccolo, quello che la donna teneva in grembo, era oggetto di curiosità generale. In testa aveva un berrettuccio di lana sfornato sotto il quale in un visucco troppo piccolo da mascheraccia color di pappa fredda lucevano due occhioni lucidi, quelli della donna.

I fratellini ogni tanto andavano ad alzare il grembiolino liso ridendo volgendosi agli uomini che bevevano in gruppo a un altro tavolo, la donna lesta batteva con le sue sulle loro mani e riabbassava il grembiolino, ma essi ripetevano il giuoco. Il bimbo aveva il sesso incerto. Qualche volta, un uomo si alzava, voleva vedere da vicino, commentava con lazzi osceni, la donna sembrava sgomentarsi e abbassava il capo come offesa.

– State allegra... è una fortuna, sarà più facile il vostro bimbo!... ma certo... meno pensieri...

– Sarà quel che sarà... povero micino mio! – e lo baciava sulle tempie... - Del resto nessuno ce ne à colpa...

16 giugno 1921
Figure

Felipe non poté stare dal fermarsi sul ponte sul Tevere. Già aveva visto in fondo alla lunga strada di Ripetta contro il cielo morbido di nuvole violacee su uno sfondo

di perla verde brillante l'obelisco di Piazza del Popolo illuminato da una parte come da un riflettore.

In fondo al fiume si vedeva più scura e più nitida del solito una groppetta azzurra; il cielo era tutto arcipelaghi di nubi azzurre o viola intenso.

Sull'acqua un po' in fondo vicino a una sponda c'era una barca con alcuni uomini che remavano con lena. Si vedevano i remi neri contro luce, fendere, immergersi e sollevarsi ritmicamente.

Felipe in quella meravigliosa sera si sentì profondamente commosso, l'anima fasciata da un'ignota tenerezza. Quella sponda del fiume, quella barca scura che si allontanava placida come taciturna gli richiamò certe scene (incisioni, fototipie acquerellate, miniature da presse-papier o da tabacchiera) della vecchia Roma, viste quando egli non la conosceva, nella sua adolescenza chiesastica e provinciale. Si ricordò distintamente di una veduta di Castel Sant'Angelo con una barca e certe buffe macchiette (figurine). Una commozione morbida e sospirosa l'aveva preso. In fondo, nella larga strada in movimento si vedeva contro il cielo fatto più carico, come di fiamma una statua di bronzo, la nera figura in redingote di qualche illustre personaggio della «Terza Italia». Che importa se la gente camminava (con animazione) in fretta per il ponte, se i tram, le carrozze, le automobili, facevano un rumore assordante? Felipe tratto come in una silenziosa contemplazione guardava in fondo quella groppetta azzurra, sotto il bel cielo luminoso, in cima gli sembrava di scorgere una casa, un albero... Lassù forse, lontano era la felicità? «Ma perché questa commozione?» egli pensava.

Gettò un'occhiata al vecchio lacero, che accoccolato contro il parapetto di marmo bianco del ponte dimandava l'elemosina. Il suo viso era sano, l'occhio quasi ridente! ... E poi prese il viale lungo una sponda, sotto i platani dalle larghe foglie verdissime. Dall'altra parte certe finestre coi vetri brillavano come lastre d'oro forbito. Un campani letto s'intarsiava nel cielo a pena viola.

Felipe pensava «Ecco la vita... Si va in un posto e poi in un altro e si entra in un caffè a prendere un the e poi in un restaurant a pranzare e poi a letto... Perché io non mi getto giù nel fiume? ... La vita dunque val poco... ma come ci è cara!... Ma è tanto bella la vita! E l'amore! Io evidentemente sono un po' squilibrato! ... Bisogna distrarsi...» e poi si sovvenne delle parole che aveva letto il giorno prima in una strada deserta levando il capo verso una gran parete rossastra, parole scritte in grandi severi caratteri romani in una carta-gloria di marmo ruggineo: *Initium sapientiae est timor Domini*.

Oh Signore, Signore, dove sei?...

Roma, 23-7-1921
Piazza Colonna

Dopo la giornata laboriosa verso sera Felipe era uscito nelle strade frequentate. Tutto era pervaso dalla calura. Sotto un cielo di piombo e di rose gli uomini sembravano stanchi di camminare, le case in ascolto.

Fra la folla lo colpì un ragazzo, un manovale scamicciato che leggeva un giornale, i suoi occhi chiari ebbero un lampo sulla pelle diafana.

Luce che emana dagli occhi, dolce luce, che sembri talora penetrare nel cuore con una dolcezza lacerante, dove vai?

Un'ondata di molle profumo l'avvolse. Gli tornò nel cuore il ricordo di certi pomeriggi in giardini segreti di ville suburbane, pomeriggi lontani nella sua città. Tale potenza aveva il ricordo che gli sembrava di aggirarsi per quei viali, aiuole incolte, nei pratelli esalavano quei profumi. Era più che se egli vi fosse col corpo.

In piazza Colonna gettò uno sguardo alla bella fontana. Anche lei sembrava come arsa e spossata.

Quella fonata poteva richiamare visioni di parchi dannunziani descritti con i ricercati aggettivi e la greve prosopopea letteraria.

Felipe pensa piuttosto a certi epigrammi amatori greci che aveva letto la sera prima... Un amico gli aveva detto: «Qui sarebbe bello vedere danzare delle ninfe, delle donzelle nude...».

Felipe aveva sorriso... un po' amaro. Grevi pomeriggi di carne stanca!

5-9-1921
Sergio

In quella calda e luminosa mattina di Settembre lo vide nella chiesa del Gesù in piedi vicino a un pilastro. La sua figura alta si delineava armoniosa nel vestito nero da lutto, teneva con una mano il cappello nero e con l'altra dietro la schiena una busta di cuoio. Lo salutò da lontano con un sorriso elegante e un cenno del capo. Vide il lampo dei suoi occhi bruni sotto la fronte illuminata.

Poi Lea si andò a inginocchiare in un banco un po' lontano e continuava a guardarlo tratto tratto, volgendo l'occhio dagli affreschi della volta con le gran figure colorate, dalle statue bianche di marmo, dagli ori, dai cancelabri della ricchissima cappella di S.Ignazio che le stava dinnanzi.

Oh come sentiva di amarlo, sui suoi sensi, sui suoi nervi tutti come un ardore bruciante sentiva lo spasimo del desiderio delle sue carezze, dei suoi baci... delle sue strette. Lo vedeva contro il mare nel costume da canottiere con le braccia forti, il collo nudo.

Adesso, lì nella chiesa severa e luminosa le sembrava che quelle statue, quelle cornici pompose, quei putti, quegli ori, quei pesanti ottoni dorati la opprimevano, la seppellissero, ma per donarle una vita nuova... Precipitavano come in un terremoto, si sgretolavano, si immergevano in un gran mare, ma poi come standosi da un sogno Lea si trovava a un tratto fra le sue braccia, Sergio la stringeva tutta con il volto magro illuminato dal suo bel sorriso, la baciava sulla bocca... Un peso strano come di dormiveglia la gravava... Il suo occhio vedeva confusamente il prete che diceva messa in un altare in fondo, alcune vecchie signore nelle loro seggiole e poi tornava a guardare l'alta figura del giovane e avrebbe voluto e non voluto incontrare gli sguardi.

Collezione Porte Aperte : più che un semplice “indumento intimo”, lo slip resta la soglia e la matrice di tutte le fantasie, siano esse collettive o individuali. La nostra collezione Porte Aperte è dotata di un nuovo sistema di apertura agevolata (brevetto depositato): un semplice bottone a pressione fa cadere tutte le barriere e tutte le inibizioni! Destinato in particolare modo a quelle tra voi decise ad approfittare al meglio di ogni incontro, in ogni istante.

Sébastien S., di Nantes, agente immobiliare: *Nell'ambito della mia attività professionale, il confort dell'abbigliamento è fondamentale. Io indosso più volentieri biancheria femminile: sentirmi donna mi aiuta a migliorare la mia produttività. Purtroppo la biancheria in commercio mi ha sempre deluso: scarsamente elasticizzata, provoca continue irritazioni alla base dello scroto. Quando mi hanno consigliato l'intimo Marlaine ero dubbioso: e ciononostante mi ha cambiato la vita! Confortevole quanto delle mutande di cotone, l'intimo Marlaine sostiene la mia anatomia con grande morbidezza, senza negarmi la sensazione satinata della seta. Perfino i modelli di pizzo integrale non pizzicano!*

La ditta Marlaine declina ogni responsabilità in caso di abusi sessuali provocati da comportamenti inopportuni. Signorine, sappiate controllare il vostro charme: i prodotti Marlaine lo sapranno esaltare!

Reggicalze Marlaine: il passo della Rivoluzione

Per tutte coloro che non hanno niente da nascondere: perfettamente trasparente, la nostra linea Spirite lascia intravedere le grazie delle vostre parti intime proteggendole dalle aggressioni della vita quotidiana (*penso soprattutto alle nostre giovani seduttrici in bicicletta*).

Istituzione unica nel suo genere, oggi la ditta Marlaine, fondata nel 1948, attua politiche di gestione all'avanguardia: rispetto degli impiegati, valutazione costante delle competenze, assunzioni trasparenti. Ideato, messo a punto e controllato dallo stesso Jean Marlaine, il nostro inedito sistema di gerarchia orizzontale (brevetto depositato) garantisce flessibilità decisionale e una produzione a flusso sostenuto. All'altro capo della catena, il consumatore beneficia di un servizio post-vendita che non teme rivali (riparazioni in una settimana garantite in tutta la metropoli). Tempi di consegna: due giorni lavorativi. Fare un regalo a vostra moglie non è mai stato così facile! Tagliando di ordinazione in fondo al catalogo.

Ljubomir Šimunić (1942) è un fotografo e regista sperimentale serbo. Partito come attore, è passato dietro alla macchina da presa negli anni '70. In quel periodo i suoi lavori consistevano per lo più in fotografie Polaroid e corti in 16mm, caratterizzati entrambi da un'interpretazione molto specifica e controversa dell'idea di erotismo. Alla fine degli anni '70 ha poi cominciato a lavorare con la fotografia in bianco e nero, periodo nel quale sono nati i cicli eroti-

ci The Secret Life of Belgrade's Periphery, Belgrade Day and Night, Photo-Stories e Dirty Dreams.

Pascal Janovjak (Basilea, 1975) ha lavorato in Giordania, in Libano e in Bangladesh, dove ha diretto l'Alliance Française di Dacca. Nel 2005 si è trasferito in Palestina dove si è dedicato alla scrittura. Fino a oggi ha pubblicato la raccolta di poemi in prosa Coléoptères, il romanzo L'Invisible e il romanzo epistolare À toi (in collaborazione con Kim Thúy). Il suo lavoro è stato tradotto in vari paesi. Dal 2011 vive a Roma.

SEZIONE 8 OFFLINES

PROGETTI E SAGGI NATI E SVILUPPATI ONLINE, TRASPOSTI SU CARTA, COME SE FOSSE RO FOSSILI DEL WEB

WORLD WIDE WEB OR THE INCIDENTS
testo di Constant Dullaart

(N.d.r.: È preferibile leggere il presente testo nella sua versione originale, per via della sua natura caotica e interpretativa, benché l'autore consideri questa traduzione un passo successivo nell'opera stessa)

Questo discorso stato dettato all'aggiungi al programma di riconoscimento vocale del mio computer il 27 agosto 2011 ho scelto questo formato del dettato che le invettive e illustra i problemi di comunicazione e la confusione a parole o definizione di Internet nel nostro tema di pratica delle arti contemporanee. Loro adesso sono seduto da solo nella mia stanza o supero il mio studio e sono sdraiato per terra e parlo ai mozziconi del soffitto al modo in cui parlo tradotto dal programma in un lungo testo potrebbe all'interno della sintassi del linguaggio parlato ovviamente completamente diverso rispetto al linguaggio scritto quindi non ci sono frasi! Il topo scolastico e simili ma questo lenfatizzare il problema con la traduzione tra media Internet come medium come medium di rete un medium stimolante perché la prima volta che tanta opera d'arte ma anche tanta rappresentazione del mondo che ci circonda viene sperimentata in privato per la maggior parte del tempo stai seduto a casa da solo sperimentato la nuova Iraq, in realtà prestato dietro il computer da solo un sperimentato le notizie arti contemporanee tutti questi messaggi da amici la tua vita sociale mentre indossi sei da solo al computer questo genera un'urgenza per gli incontri sociali o di gruppo questo per esempio causa anche la polarità di una cosa fatta da BYOB ma non solo l'idea di sperimentare arte in privato e sperimentare arte di rete in privato ma anche la disponibilità della sua grande continua disponibilità propria loro fa sì che i problemi tradotti questo nel contesto in cui la maggior parte delle arti contemporanee ancora percepiscono questi problemi nostri o sono lì da 20 anni e gli sforzi che sono stati fatti per superare queste gemme certo che i problemi

di traduzione loro nostro ma c'erano molti altri di loro visitare il cattivo eToys Jodi vista anche se la maggior parte dell'ordine la maggior parte delle persone che leggono questo testo bene non vecchio gli sforzi che sono stati fatti ma loro ormai sembra che sempre più curatori con cui parlo usino il termine arti di Internet anche per opere che a bordo hanno un rapporto sempre più vago fanno gli incidenti per esempio l'uso della parola Internet e post Internet per me molto poco chiaro perché certo suggerisce all'idea su dopo Internet come se aggiungere ci fosse qualcosa di già risolto ma il corso nel suo uso perché tu accetti l'idea di Internet nella nostra vita culturale come input culturale e accettare l'idea che Internet stia modificando il nostro approccio quotidiano o l'approccio all'estetica che e in quel senso di certo valido ma perché ci sono sempre più problemi di comunicazione circa questo risultato crea sempre più confusione sull'Internet art se certo il termine fosse già così specifico ma credo che non lo sia così tanto la maggior parte di Internet ma il nulla più intimo non sono la maggior parte di esso e molto dell'Arto nel presentato all'interno del testo scolastico parla in realtà di Internet art o arti collegate al computer e se questi termini fossero usati in modo più specifico credo che allora avrebbero un maggiore impatto per queste opere e si adatterebbero meglio con un culturale più ampio e gli artisti o chi puma diciamo che c'ancora problemi nel documentare opere che sono originariamente all'interno di situazioni di rete che c'ancora problemi nell'archiviarle perché la maggior parte di esse sono ancora effimere e il loro ambiente cambia allora se sono all'interno di Google o YouTube o Facebook il loro ambiente per cambiare una legge per cambiare l'interfaccia grafica e quindi queste cose sono molto difficili da collocare in un più ampio arte contemporanea dibattito perché molto passeggero e così disse suo il mentre il federale così così non solo fanno il il modo di esporre i suoi problemi anche gli archiviare queste opere anche conservarle anche proteggerle o gli elementi possono essere digitali o possono essere naturali il il giorno in cui una grossa parte di questo dibattito cosse tendenze come modi più tradizionali o forme d'arte accettate vengono usate fanno il al presente queste opere una cosa ma se alle queste forme tradizionali da sole diventano di nuovo fredda Internet art e questo rapporto con Internet sempre più vago questo diventa allarmante e quasi offensivo due le persone che stavano in realtà l'ancora cercando di emancipare il medium con in questa più ampia pratica dell'arte contemporanea perché sento che questo sia il medium più importante che della nostra epoca loro la maggior parte della rappresentazione del mondo intorno a noi viene sperimentato attraverso il computer adesso attraverso una rete il fatto ambiente questa una cosa che non mai stata fatta prima per sperimentare così tanta rappresentazione individualmente allora questo tipo di cose sono estremamente necessarie per io di-

battere con in le arti contemporanee perché queste le le cose non vengono discusse e la gente fa affidamento su forme più tradizionali anche più nostalgiche di presentare le arti ovviamente che questo può essere una parte della tua pratica delle arti anche parte della mia pratica artistica ma vi prego facciamo che loro importi di queste definizioni io parlo sempre con persone cattive di queste definizioni perché c'è così tanto Sig.ra confusa ci sono costanti problemi di comunicazioni su questo così quindi vorrei chiedere alla gente di essere più precisa rispetto a ciò che stanno facendo o in realtà su quale opera e cosa stavano facendo cosa allora anche se sta galleggiando tra cose diverse naturalmente capisco che tu non voglia essere incasellato e non voglia essere il ma Seyed ha definito l'opera della natura non dovrebbe essere definita ma loro per me la cosa più difficile vedere tutti questi sforzi che sono stati fatti anche da gli gli artisti concettuali negli anni 60 ma anche da artisti di rete negli anni 90 anche vedere loro sempre quasi offeso dalla facilità che ora le cose possono essere chiamate Internet art per una traduzione dell'Internet art wow loro sono n realtà computer sono 12 in realtà solo il rapporto con Internet ovviamente Internet incatena e ovviamente non si tratta dei dettagli e cosa ma il punto che c'ancora questi problemi di fondo i problemi di fondo sono sempre gli stessi non e che anche con queste recenti aggiunto non così nuovo non così nuovo da non farti interessare ai dettagli e piloro erano social network prima c'erano situazioni sociali all'interno di questi ambienti di rete negli anni 90 Facebook naturalmente una cosa nuova e sta il influenzando di cose ma queste cose si usavano negli anni 90 e allora ho su quel sito mi sembra difficile che questi problemi non siano il trovare la strada nei allora musei nelle gallerie e che ci siano sempre più persone che tendono a fare galleria l'opera relativa e scelgono salvare opzioni sicure credo allora che ciò di cui abbiamo bisogno ora che c'è sempre più attenzione per questo tipo di opere e le persone capiscono che questo il medium più importante della nostra epoca anche per le arti che c'è il ci dovrebbero essere noi dovremmo cercare il creativo e ho più ampie soluzioni che coinvolgerebbero quindi nuovi approcci per gestire con mostrare queste parole che sono il Borg sono sostanzialmente solo l' l'esistente all'interno di queste circostanze di rete del World Wide Web o gli incidenti

Constant Dullaart (1979) è un artista olandese che vive e lavora a Berlino. Concentrato sui metodi di visualizzazione dei gerghi nati su Internet e dei dialetti propri dei software, il suo lavoro è caratterizzato da un approccio politico, spesso critico, nei confronti dei sistemi di mercato che influenzano questa semantica contemporanea. Nel creare forme di rappresentazione on-line, e lavorando sulle possibilità d'accesso degli utenti nei confronti di esse, produce installazioni e performance sia online che offline. Il suo lavoro è stato pubblicato a livello internazionale ed esposto in

luoghi come il MassMOCA, l'UMOCA, il New Museum di New York, il Museo Politecnico di Mosca, l'Autocenter di Berlino, il de Appel, il W139, e lo Stedelijk Museum in Olanda. Dullaart ha curato diverse mostre e tenuto conferenze presso le università di tutta Europa.

SEZIONE 9 A NEW REPORTAGE

LA CLASSICA FORMA DEL REPORTAGE RIVIVE ATTRAVERSO LE ESPERIENZE DIRETTE DI ARTISTI, SCRITTORI E MUSICISTI

NEW KHMER ARCHITECTURE
NEW KHMER ARCHITECTURE
testo di Adeena Mey

foto di Adeena Mey e Khiang H. Hei

(immagini pp. 117-127)

Tutte le città sono geologiche. Non si può fare un passo senza incontrare fantasmi che portano con sé tutto il prestigio delle proprie leggende. Ci muoviamo in un paesaggio chiuso i cui punti di riferimento ci attirano costantemente verso il passato.

LA RIVIERA CAMBOGIANA

È così che Kep, una cittadina sulla costa cambogiana, è stata soprannominatanel 1953, quando il Paese ha ottenuto l'indipendenza dalla Francia. A volte viene anche definito il nido del modernismo architettonico Khmer. In effetti, le ville dai tratti modernisti punteggiano le colline di Kep, che si affacciano sul Golfo della Thailandia e offrono una vista sulle isole vicine. Alcune appartengono alla Cambogia, altre al Vietnam. Gli abitanti del luogo sono convinti che un tempo appartenessero tutte alla prima. Al pari di queste isole, le abitazioni rappresentano un costante promemoria di un'altra Cambogia, della sua storia.

Non è rimasto granché di queste case. Delle poche decine sparse nella zona, che un tempo erano usate come seconde case dalla borghesia di Phnom Penh, sono sopravvissuti solamente i muri portanti e le facciate. Questo panorama di rovine, ciò che resta della loro integrità e sovranità materiale, genera una presenza spettrale del passato modernista della Cambogia. Eppure, sorprendentemente, un gruppo di edifici sembra essere stato risparmiato dai Khmer Rossi e dal tempo: la residenza del principe Norodom Sihanouk.

... gli eventi storici sono indicati attraverso un'organizzazione materiale. Così, potremmo essere in grado di raccogliere, da un'indagine forense degli spazi e delle tracce materiali, la storia che li ha prodotti, che essi celano. La domanda è: in che modo le storie sono incise nei prodotti spaziali?

II “PLASTICO POLITICO” DEL SANGKUM

II Sangkum Reastr Niyum(“Comunità socia-

lista popolare”) era un'organizzazione politica fondata da Norodom Sihanouk, che seguiva e diffondeva il cosiddetto principio del “socialismo buddista”, ovvero un socialismo basato su principi buddisti. Lo sviluppo dell'architettura moderna nel regno di Cambogia durante gli anni '60 è legata alla fondazione del Sangkum, un movimento le cui figure e produzioni di spicco sono conosciute come *Nuova architettura Khmer*. Questa etichetta può essere interpretata come “aettura dei Nuovi Khmer” o come “nuova architettura Khmer”. Attraverso antropizzazione e urbanizzazione, la *Nuova architettura Khmer*ha raggiunto due obiettivi. Innanzitutto, dando vita a un'architettura che creasse una frattura con lo stile coloniale francese e al contempo fosse moderna, pur mantenendo le caratteristiche tipiche degli edifici cambogiani – dai templi di Angkor Wat alle tradizionali case di legno rurali, costruite su palafitte e progettate per far entrare l'aria –, ha assecondato il desiderio di rinnovare ogni settore della vita del Paese. Quindi, in secondo luogo, è stata l'architettura di ciò che veniva percepito come una nuova epoca per la Cambogia: post-coloniale e moderna, internazionale e Khmer.

Possiamo parlare della Nuova architettura Khmerin termini di “plastico politico”, seguendo la definizione che ne ha dato Eyal Weizman, in quanto ha unito sia l'antropizzazione e l'urbanistica avviate sotto Sihanouk, sia l'ingegneria politica nota come Sangkum. Quest'ultimo si è dispietato attraverso le materialità e gli spazi progettati da Vann Molyvann, Lu Ban Hap e Chhim Sun Fong, ma anche Vladimir Bodjansky e Leroy & Mondet.

Oggi l'architettura può essere sostenuta come pratica critica a patto che assuma una posizione di retroguardia [...]. Sono dell'opinione che solamente una retroguardia abbia la capacità di coltivare una cultura di resistenza e foriera di identità, facendo al contempo un sobrio ricorso alla tecnica universale.

CITTÀ RADIOSA, NAZIONE RADIOSA

La Nuova architettura Khmerè in genere associata al solo nome di Vann Molyvann. Dopo aver studiato all'Ecole nationale supérieure des beaux-arts di Parigi con una borsa di studio del “Governo reale di Cambogia”, al suo ritorno a Phnom Penh nel 1956, Vann Molyvann fu messo a capo delle Opere pubbliche da Sihanouk. Essendo il primo cambogiano che avesse davvero studiato architettura, divenne architetto di Stato. Nei suoi scritti e nelle interviste, Vann Molyvann spesso parla di Le Corbusier come della sua maggiore influenza. Il suo progetto di sviluppo urbano *Front du Bassaccercava* apertamente di mettere in pratica il principio di “città radiosa” del suo mentore. Nel tentativo di ritrovare la “cambogianesità” nell'architettura e di sviluppare le pretese universaliste del modernismo attraverso questo tipo di regionalismo ri-attivizzato, sobrie strutture di cemento si moltiplicarono nel paesaggio

tentando di tradurla in un pensiero storico con cui sia possibile convivere. Il Saprofago del film (David Birkin), santo che letteralmente si nutre di escrementi, è un altro angelo vendicatore, la cui missione è redimere l’umanità prigioniera dell’entropia.

Questa è esemplificata negli altri due personaggi, Johnny Vivash (in *Ourhouse* il custode di estrazione proletaria), e Gwendoline Christie (famosa per aver preso parte alla serie fantasy *Game of Thrones*:in *Ourhouse* ‘era anche lei).

A distanza di chilometri (lui è a Londra, lei a L.A.), i due si inseguono in un dialogo sconnesso, distorto dagli stessi meccanismi che lo rendono possibile, siano essi tecnologici o linguistici. Le loro identità sono arbitrarie, messe in discussione dai simboli che dovrebbero distinguerle, e anche gli sfondi sono ridotti alle loro caratteristiche più immediatamente iconiche. La realtà appare orizzontale, e i linguaggi che dovrebbero spiegarla definitivamente inefficaci.

Di ciò sono consci i personaggi: cioè la natura artificiale della loro condizione è riconosciuta e commentata dai personaggi stessi, secondo un capovolgimento del realismo che permette a Mellors di identificare la loro crisi esistenziale con una “apocalisse culturale” uguale a quella prefigurata da Pasolini.

Il Saprofago emerge da un mare greco dal sapere mitologico, una dimensione più arcaica che classica, opposta al perpetuo presente senza storia in cui abbiamo visto congelati i primi due paesaggi.

Ma la “materia in decomposizione” da cui egli trae sostentamento non è solo la metafora di una materia squisitamente culturale. Il pasto del protagonista si compone infatti degli avanzi delle più recenti catastrofi semiotiche, ma è condito dall’angoscia per la perdita di una condizione fisica, corporale. Mangiare merda in risposta ad una società depressa dalla propria bulimia. Può sembrare un’immagine prosaica, ma è degna di una storia zen.

Più o meno come *Hypercolon*, la mostra *Recent collaborations before The Sapropha*-galla galleria Monitor proseguiva il tema del film e lo approfondiva, con la partecipazione diretta di Chris Bloor e di Gwendoline Christie, protagonista insieme a Mellors di un secondo video.

Se questo è una specie di falso dietro le quinte, in cui il regista e l’attrice discutono il film scoprendo ulteriormente l’artificialità dell’opera, sembra significativo anche il procedimento seguito da Bloor per la serie di dipinti e stampe dal titolo *Sapro-digitalis*.

Ricevuti da Mellors alcuni fotogrammi del film, Bloor ha aperto le immagini come documenti di testo e ne ha alterato l’algoritmo aggiungendovi alcuni testi estranei, ottenendo così altre immagini astratte, del tutto casuali.

L’elemento letterario (il testo aggiunto all’algoritmo dell’immagine) assume rispetto alla comunicazione digitale un valore primitivo, originario, cui Bloor ha assegnato il compito di stravolgere il senso delle figure, che tornano al dominio

del visivo depurate delle loro ambiguità, secondo una dialettica che ripete quella espressa nel film.

Prima di lasciare la galleria, diretti al bar dove si è svolta la nostra conversazione, ho scambiato due parole con Chris Bloor. Gli ho spiegato in breve di cosa parlasse la mia inchiesta e gli ho detto che mi sarebbe piaciuto fargli soprattutto una domanda: chi sarebbe oggi, se fosse vivo, Pier Paolo Pasolini?

Bloor ha risposto sornione, “Mario Balotelli?”. Non potevamo cominciare meglio.

Nota: La conversazione che riportiamo qui di seguito praticamente per intero è stata realizzata con il supporto irrinunciabile di Tijana Mamula, artista visiva e storica del cinema il cui recente studio su Pasolini è apparso nel suo libro Cinema and Language Loss: Displacement, Visuality and the Filmic Image (2012).

Con lei, cui si deve anche la versione inglese di queste pagine, ho scelto di alterare il meno possibile la parola detta, nella speranza di restituire almeno in parte il ritmo dell’appassionato ragionare dei nostri interlocutori. Un ringraziamento sentito va a loro e alla galleria Monitor che ha reso possibile il nostro incontro.

Michele Manfellotto a Nathaniel Mellors: La serie *Ourhouse* (2011) era liberamente ispirata al film *Teorema*(1968), e ora hai citato di nuovo Pasolini come la principale ispirazione per *The Saprophage*. Come e quando ti sei avvicinato alla sua vasta produzione?

NM: È stato nel 2005 o nel 2006. Insegnavo a Leeds, e Chris mi mostrò una copia del DVD di *Porcile*(1969). Guardammo solo la sequenza iniziale, in cui l’uomo affamato cattura la farfalla e la mangia. Fu un’esperienza rivelatoria. *Porcile* è un film molto potente: è realizzato in modo piuttosto semplice, eppure quella scena emana qualcosa di misterioso. In particolare, è stata la struttura del film, che mischia continuamente il mitologico con il contemporaneo ad aprire interessanti discussioni tra me e Chris.

Chris Bloor: Io sono un po’ più vecchio di Nathaniel e, come ogni adolescente cresciuto negli anni ‘70, ho visto moltissimi film dei ‘60 in televisione. Conoscere l’opera di registi come Pasolini e Antonioni è stato il punto di partenza di molti dei miei lavori artistici.

Volevo soprattutto emulare quella particolare mescolanza tra un contenuto visivo di forte impatto e un commento intimo radicale, caratteristica di quel tipo di cinema. Ho ritrovato questo aspetto nelle prime opere di Nathaniel, quando ci siamo conosciuti.

NM: Dall’approccio di Pasolini emerge un contenuto politico specifico, che in altre mani sarebbe astratto e quindi niente affatto specifico. Il suo modo di combinare l’antico e il contemporaneo è un vero punto di forza. L’ultimo Pasolini sviluppa come un’ idea

di eternità, di assenza del tempo, per cui *Uccellacci e uccellini* (1966), *Porcile*, *Il Decameron*(1971) e *Salò*(1975) sono attraversati da una sorta di filo, che segue le sue osservazioni sulla condotta del capitalismo occidentale e su quanto sarebbe successo se questo non fosse stato regolamentato – una serie di riflessioni profetiche che stava facendo nel periodo che, sfortunatamente, si sarebbe rivelato la fine della sua vita.

Credo che Pasolini abbia messo molte di queste idee in *Salò*: il film è una sorta di denuncia della ricaduta delle filosofie neoliberaliste che all’epoca stavano cominciando a diffondersi. Osservando i cambiamenti subiti dalla cultura locale anche solo nell’arco della sua vita, Pasolini sembrava in grado di proiettare la propria visione – l’imminente collasso di quelle strutture che ancora sostenevano l’economia e la politica occidentali – nel futuro. È stato lungimirante e incredibilmente preciso.

CB: Il noto interesse che Pasolini nutriva per il dialetto friulano, e per il suo disuso, prova quanto fosse sensibile nei confronti di quello che definirei un “crollo del locale”. Anche nei suoi film avverto un forte collegamento tra la struttura e l’improvvisazione: a livello concettuale hanno una sceneggiatura, una pianificazione, ma nella realizzazione ci sono momenti di riflessione immediata.

Ricordo di aver pensato che questi film non sembrano troppo montati né troppo studiati: Pasolini resta fedele all’improvvisazione, e c’è anche una sorta di satira, di umorismo. Mi ha sempre attratto l’idea che questi film fossero una riflessione sul Neorealismo ma anche un rifiuto di esso, con il loro costante rigetto del materialismo. Pasolini gioca di continuo con la sensazione che quello che stai guardando è un film, un artefatto, ma non te lo sbatte in faccia. Ha un tocco molto più delicato.

NM: La Nouvelle Vague, per esempio, aveva il feticcio della sperimentazione, mentre Pasolini no. Sono assolutamente d’accordo con Chris sull’idea di una versione potenziata, non naturalistica, del realismo. Pensa a *Salò*: pur essendo molto plateale e formalistico, resta raccapricciante. Questo realismo non naturalistico ha influenzato anche le mie opere: mi ha fatto capire che è possibile elaborare elementi specifici – che siano tratti dalla politica o riguardino la cultura in generale – ed esprimerli tutti insieme in un linguaggio libero, che può anche ricorrere all’assurdo, al grottesco o al teatrale, ma non necessariamente.

CB: Il modo in cui Nathaniel e io lavoriamo insieme dipende da questa costante mescolanza di linguaggi, fondamentale per poter attingere a diversi punti di riferimento. Alla stessa maniera, Pasolini aveva un modo tutto suo di restare contemporaneo rifiutando il contemporaneo. Pensa alla situazione in cui si trovava: in un’epoca dominata da una sperimentazione cinematografica libera e psichedelica,

lui cosa fa? Porta avanti l’idea della parabola, della storia lineare, solo per trasmettere la propria visione.

NM: È vero. Pur essendo testi chiusi, non sono affatto esercizi decostruzionisti convenzionali: sono storie, dal contenuto insolito e ben determinato.

CB: È per questo che tutti i film di Pasolini, se messi a confronto con altri, realizzati da registi che volevano essere più sperimentali, dicono qualcosa, sempre. Questo perché era molto legato all’idea di un certo tipo di storia.

MM a NM: Chris ha parlato di un “crollo del locale”, uno dei temi cruciali nell’opera pasoliniana. Hai mai subito un crollo simile nella tua vita privata?

NM: Per me, il concetto di rottura del locale è molto specifico e risale a quando, da bambino, mi sono trasferito con la mia famiglia dal Nord al Sud dell’Inghilterra. A quei tempi, parlo degli anni ‘80, si sentiva parlare spesso della “divisione Nord-Sud”, e soprattutto al Sud si era diffusa un’aggressiva filosofia di individualismo thatcheriano. Quel tipo di cultura gioiosa degli ‘80, quell’idea secondo cui la gente doveva buttarsi e fare soldi, al Nord non esisteva davvero. In quel periodo in Inghilterra era in corso una vera lotta di classe per indebolire il potere che la classe operaia britannica aveva tradizionalmente esercitato attraverso i movimenti sindacali. Il governo Thatcher ha sostanzialmente militarizzato la gestione dello sciopero dei minatori nell’85, che si è rivelato un evento chiave nella disgregazione del potere sindacale della classe operaia del Nord. A quell’epoca ero solo un bambino, ma lasciare una cultura locale, saldamente radicata nell’identità della classe operaia del Nord, per trasferirmi in questo nuovo mondo con un sistema di valori completamente diverso fu difficile e traumatico.

CB: Mio padre era più o meno coetaneo di Pasolini. Insieme ai suoi due fratelli, ha combattuto nella Seconda guerra mondiale, e la mia famiglia aveva qualche tendenza socialista-comunista, quindi sono cresciuto nella tipica atmosfera da dopoguerra, caratterizzata dalla speranza di un cambiamento. Negli anni ‘70 ero un adolescente, e quindi ho vissuto solo il momento clou di questa violenza di cui parlava Nathaniel. La generazione di mio padre aveva combattuto – o almeno ne aveva avuto l’impressione – per una giusta causa, ovvero fare in modo che le classi sociali fossero abolite: quella reazione violenta da parte dei conservatori fini per ristabilire le stesse divisioni di sempre.

Io ho fatto le scuole a quei tempi, in un contesto del tutto analogico, pre-digitale: oggi probabilmente siamo un passo più avanti di ciò che viveva Pasolini, quindi cosa significano davvero la cultura e la comunicazione digitali in rapporto al locale e al globale? La diffusione della tecnologia digitale ha reso più semplice ogni comunicazione locale, ma ha anche diffuso un senso di globalizzazione che

può diventare una minaccia per il mantenimento della cultura locale.

MM a NM: L’Oggetto, il personaggio di *Ourhouse*ispirato al misterioso ospite di *Teoremadi* Pasolini, indossa una tuta bianca e non uno, ma due finti Rolex. Il cattivo gusto di questo personaggio emerge con forza grazie all’associazione di riferimenti emblematici che chiunque riconosce immediatamente. Secondo te è possibile mettere in relazione questi linguaggi globali con l’abolizione delle classi sociali di cui Chris parlava prima?

NM: *Teoremaha* influenzato la struttura di *Ourhouse* mi ha fatto venire l’idea dell’angelo vendicatore. All’inizio volevo che la sua vendetta si basasse esplicitamente sull’appartenenza di classe, ma alla fine sono arrivato a qualcosa di meno ovvio. L’abbigliamento sportivo da due soldi dell’Oggetto e gli orologi finti appartengono a un insieme residuale di segni sociali di riconoscimento che non sono privi di connotazioni di classe, ma si riferiscono a una specifica estetica del ceto basso, e quindi appaiono in contrasto con la casa borghese sullo sfondo.

Ciò che è emerso dalla scomparsa della classe operaia è una sorta di *sotto-classe*, una sotto-classe culturale che non ha l’istruzione né i posti di lavoro cui un tempo la classe operaia inglese aveva accesso. In altre parole, è un gruppo di persone che la disgregazione della classe operaia ha relegato al gradino più basso della società, ancora più debole di prima.

Da artista ho sempre preso decisioni piuttosto istintive, eppure so che dentro di me c’è un nocciolo emotivo legato alle esperienze di cui stiamo parlando.

Questo strato sociale, questo ceto privo di diritti, è cresciuto senza controllo e, ora che l’economia nazionale e l’intera dirigenza del Paese sono in rovina, sono queste persone a esserne accusate: “Ehi, guarda tutta quella gente con il sussidio!”. Forse non si può attingere denaro direttamente dalla vetta del sistema, ma l’intera economia occidentale non può vivere di sussidi. Insomma, le banche che sono state salvate in un certo senso vivono *già*così, e incassano assegni di sussidio per svariate miliardi. E il sotto-ceto, questa massa di persone ignoranti, diventa un bersaglio.

Tijana Mamula a CB: Hai parlato dell’interesse pasoliniano per il dialetto in rapporto alla perdita del carattere locale. Hai notato, in Inghilterra, una crisi del dialetto simile a quella che Pasolini aveva riscontrato in Italia?

CB: Molte zone del Paese tendono a proteggere le culture locali, ma ormai queste non riguardano più solamente il modo di parlare; si tratta più di preservare un’identità all’interno di diversi linguaggi, o significanti.

Si stanno estinguendo moltissime tradizioni e, con loro, anche diversi approcci all’immagine.

Da poeta, Pasolini si occupava moltissimo della lingua parlata. Negli ultimi trent’anni l’importanza delle immagini in quanto

prodotti culturali è cresciuta a dismisura, la qual cosa ha creato il feticcio di esse: questo genere di linguaggio visivo è ormai più rilevante della parola scritta.

Credo che l’interesse pasoliniano per la perdita della lingua parlata potrebbe tradursi in un interesse per la perdita delle identità avvenuta via via a causa di questa crescente predominanza delle immagini, dovuta alla pubblicità, alla proliferazione della fotografia o, più recentemente, a internet.

Ci sono un sacco di rottami messi insieme, di linguaggi e di identità di tipo visivo, scritto o parlato. Potremmo chiamarlo postmodernismo, ma pensare di vivere in una situazione di perpetuo modernismo equivale come minimo a sottovalutare il problema. Persino le persone che tanto affascinarono Pasolini sono diventate così... Voglio dire, torniamo all’abbigliamento da due soldi dell’Oggetto. Ormai tutti si identificano nei marchi, ed è interessante osservare come gran parte di questa cultura globalizzata basata sul marchio – che ha preso piede a metà degli anni ‘70 – ha in qualche modo sostituito i dialetti.

TM: Una delle risposte di Pasolini a questa perdita del locale è stato il cinema inteso come linguaggio universale. Chris ha detto che dopo la sua morte il mondo delle immagini è proliferato ed è cambiato ma, aggiungerei, anche una certa specificità del linguaggio visivo è andata perduta. Il cinema (o il mezzo audiovisivo in generale) è ancora in grado di ricoprire la funzione che Pasolini aveva immaginato?

NM: Credo che in definitiva sia da questo punto di vista che il rapporto di Pasolini con il mito acquista maggior significato. Forse era un po’ romantico in questo senso, ma credo volesse dire che esistono ancora degli archetipi che possono essere rappresentati, se solo si va oltre l’attuale sistematizzazione delle cose.

L’espansione commerciale ci ha fatto dimenticare che già solo il fatto di *fare*delle cose è sostanzialmente una faccenda locale, in un certo senso. Ma, se la produzione è locale, il consumo è internazionale. Forse sta succedendo proprio questo: una forza più ampia spinge tutti a una posizione passiva di consumo.

Naturalmente, tutto deve essere reso omogeneo: tutti con le stesse app, tutti con computer potenti che ti vendono l’idea dell’autorialità.

Amo le parole come “prosumer”, composta da *professionale consumer*, una sorta di ossimoro.

Insomma, tutti hanno questi computer, abbastanza potenti da permettere a chiunque di realizzare un film nel giro di un anno, se si collabora con la gente giusta, con le menti giuste. Tutti invece giocano ad Angry Birds.

Parlavamo l’altra sera del percorso di una società come Apple, che ha acquisito il proprio potere fornendo agli utenti ottimi strumenti per la creatività e l’autorialità, ma poi ha capito che si guadagna molto meglio con la tecnologia più generalista, come l’iPhone.

Credo che sia tutta una questione di au-

tomazione, e che sia evidente: e sembra lo stesso percorso descritto dal concetto di entropia borghese in *Teoremae Porcile*. Questo dà l'impressione che non esista un fuori, un esterno, o crea una sorta di condizione interiorizzata. Come in *Ourhouse*, in cui la storia stessa è generata da questa forma umana chiamata l'Oggetto, che mangia e assimila libri, e determina la storia rigurgitandoli mezzi digeriti.

O come in *Giantbum* (2008), ispirato a *Porcile Salò*, non c'è più alcuno spazio esterno a questo sistema: *Giantbum*è la storia di un gruppo di esploratori che si perde nel corpo di un gigante e che per non morire di fame ricorre al cannibalismo e alla coprofagia.

È una sorta di feedback umano continuo: mangi la tua stessa carne, tiri fuori la tua schifezza e poi ti ricostruisci con le tue stesse feci.

Salò offre una visione mostruosamente cupa del finale di partita del potere e del capitalismo, cioè come Pasolini vedeva le cose nel 1975.

Sarebbe stato molto interessante vedere come avrebbe elaborato i successivi sviluppi della società occidentale: perché adesso è difficile sostenere una visione altrettanto cupa. La cupezza, l'orrore che lui ha colto esistono ancora, ma sono fortemente minimizzati.

Credo che le persone formino naturalmente strutture e culture locali. È nella loro natura, nel modo in cui agiscono. Anche se dall'alto le viene propinata tutta questa merda – attraverso la deregolamentazione degli affari e la vendita di cose –, la gente reagisce dal basso. È accaduto dove sono cresciuto, e non smetterò mai di crederci.

CB: Stiamo parlando del globale e del locale. Che dire della cultura preistorica? Pensate al Paleolitico. Un gruppo di persone che vive in una caverna è locale o globale?

NM: La borghesia dell'Europa occidentale viveva in una caverna. Sono usciti dall'Africa dicendo: “Queste caverne non sono male! Dipingiamo i muri! Cacciamo questi uomini di Neanderthal, facciamo pulire a loro le caverne e facciamo arte!”. Indossavano abiti da due soldi, di qualità talmente scarsa che non sono sopravvissuti, e questi affreschi sono tutto ciò che ci rimane.

CB: Nathaniel e io siamo affascinati dall'archeologia cognitiva. Non si tratta solo di trovare manufatti grazie ai quali immaginare come pensavano gli uomini dell'epoca: questa disciplina si basa sulle ricerche genetiche e sul DNA per capire come siamo programmati. Anche per quanto riguarda i vari modi di raccontare delle storie, per esempio.

Ogni narrazione è essenzialmente binaria. Tornando all'idea del mito, molti miti tribali o racconti sciamanici si basano sul concetto di opposti. Bene e male, bianco e nero, uomo e donna, cielo e terra, sopra e sotto: questi opposti costituiscono una

parte fondamentale della cultura mitologica di qualsiasi narratore. Inoltre, questo concetto binario è alla base della tecnologia digitale.

Esiste un'interessante correlazione tra il punto in cui ci troviamo ora e dove eravamo molto tempo fa; è per questo che *The Saprophage* mostra un paesaggio vuoto in cui non c'è assolutamente nulla.

NM: Poi il paesaggio comincia ad alterarsi e una sorta di ricchezza emerge da... dal nulla.

MM: Il paesaggio di *The Saprophage*(e di *Ourhouse*) è vuoto perché sembra aver perduto la propria dimensione storica, il legame con la propria epoca. La casa inglese che si vede nel film è immediatamente riconoscibile come sfondo contemporaneo, mentre la sequenza girata in Grecia sembra fuori dal tempo: quest'idea di presente perpetuo, eterno, può essere collegato al concetto pasoliniano di storia postindustriale come eterno continuo?

NM: L'idea di un presente omogeneo e continuo, deliberatamente slegato da qualsiasi cultura o storia locale, è piuttosto stimolante. Tutti consumano la stessa roba e la gente subisce costantemente la mediazione, e l'auto-mediazione, imposte dalla tecnologia del consumatore. Internet e Facebook, ma non solo, hanno dato vita a un bizzarro ripiegamento digitale, una specie di presente digitale, ermetico, che somiglia a un vuoto autosigillante che la gente sceglie volontariamente di accettare e perpetuare in una situazione del tutto autoreferenziale.

Già solo durante questa settimana a Roma, non ho risposto alle e-mail per qualche giorno, e il mio rapporto con la posta elettronica è diventato molto più semplice. Il segreto è non rispondere alle e-mail. Sono come idre: tagli una delle teste e subito ne spuntano altre quattro. Non è un mezzo di comunicazione efficiente, non se vuoi davvero fare qualcosa.

CB: E questo ci riporta di nuovo al locale: se vuoi davvero parlare con qualcuno, vai in un bar e parlacì.

NM: Esatto. Per tornare però all'archeologia neurale, la comparsa della consapevolezza umana è riflessa nell'esperienza della caverna. Inoltre, l'idea di essere nella caverna, la caverna stessa e la sua architettura diventano progressivamente una sorta di modello per la mente umana, e ciò che la gente vive dentro questo ambiente oscuro finisce per influenzarne l'architettura neurale e quindi il linguaggio artistico, che è del tutto riflessivo. Osservate i primi disegni realizzati dagli uomini primitivi. Riproducono ciò che vediamo quando chiudiamo gli occhi per un po': *spirali, linee a zig-zag, puntini, pattern entoptici*.

L'arte e i riti religiosi sembra siano comparsi in contemporanea, precisamente quando l'uomo ha imparato a pensare per metafore. Fu un vero e proprio salto evolutzionistico, che ha innescato un'enorme

produzione di manufatti artistici e religiosi.

L'idea di un modello di architettura neurale basato sul concetto della caverna è molto affascinante perché, a ben guardare, non ci siamo evoluti granché da quel momento in poi. Il cervello umano è rimasto lo stesso, e non è meno sofisticato rispetto a cinquemila anni fa. Pensate ai palazzi, per esempio: la gente ha semplicemente cominciato a costruire caverne sopra invece che sotto terra, con materiali tipo quelli della caverna. Una casa è la parodia di una caverna.

CB: La tecnologia della realizzazione di immagini naturalmente cambia la nostra visione del mondo, ma non cambia necessariamente il mondo in sé. Quando scatti una fotografia, in realtà non stai *facendo* nulla. E in un certo senso, quando usi una macchina fotografica, usi un apparecchio per scattare la fotografia: non la fai tu, ma uno strumento.

Il mondo è lo stesso, ma non c'è più rapporto fisico con esso nella creazione di immagini: ormai ne siamo completamente circondati, e non abbiamo più alcun controllo sulla loro produzione.

Parlando di Pasolini abbiamo detto: “Prova a immaginarlo ora”. Be', potremmo chiederci in che misura sarebbe stato adottato o sedotto dall'America, per esempio.

Abbiamo descritto abbastanza nel dettaglio come è cambiata la situazione nell'Inghilterra conservatrice degli anni '80, e proprio quello era il mondo in cui Pasolini stava per addentrarsi all'epoca della sua morte.

Come avrebbe reagito a queste forze ancor più apertamente conservatrici, che probabilmente non aveva mai affrontato prima? E in che modo esse avrebbero reagito a lui?

Il suo progetto per un film su san Paolo sembra parlare proprio di queste problematiche, ed è anche per questo motivo che è un importante punto di riferimento per *The Saprophage*.

NM: Ho la sceneggiatura, ma non esiste una traduzione inglese, quindi ho deciso di improvvisare in base a una comprensione molto essenziale della premessa.

TM: L'immagine della Grecia mi ha subito fatto pensare alla crisi economica, ma ho notato una sorta di strana inversione dei ruoli.

Il Saprofago - e la sua mitologia, l'assenza del tempo, l'immensità del suo paesaggio eccetera - sono opposti allo sfondo inglese e a quel bizzarro costume da Angry Bird. E sembra che, in un certo senso, la Grecia abbia un maggior controllo della situazione, rispetto all'Europa e all'America.

NM: Esiste una sorta di forza trascendente che arriva da questo contesto classico che si trova proprio all'estrema periferia dell'Europa.

Il personaggio del Saprofago, l'idea che si nutra di materia in decomposizione, implica, in senso lato, in senso poetico, una

condizione ecologica, legata alla mia visione di un sistema a pezzi che di colpo si trova a dover raschiare il fondo del barile per sopravvivere.

In *The Saprophagela* figura del santo, il classico sant'uomo, è associata a questo meccanismo di nutrimento dal basso, che per me è davvero una posizione santa, autenticamente amorevole.

L'America si trova sull'altro lato della frontiera occidentale e il personaggio la invoca, ma l'America è solo un'idea. Non sa nemmeno dove si trovi, si dispera per il sentimento di qualcosa che gli manca, finché il sole non cala su di lui.

MM: Tornando a Pasolini: se si accetta la sua idea di cinema – secondo cui gli audiovisivi coinvolgono la mente e i sensi quasi quanto la vita reale –, si accetta l'idea di una seconda memoria, parallela all'esperienza biografica, che emerge direttamente dallo schermo. Cosa ne pensate?

NM: Possiamo chiamarla memoria culturale. Sin dalla fine degli anni '70, la gente è in qualche modo educata a livello culturale da queste esperienze condivise. Ma si è arrivati a un punto, probabilmente successivo all'avvento del digitale, in cui queste esperienze hanno cessato di essere lineari.

Prima la gente era abituata a guardare la tv a una certa ora.

Penso per esempio a *Twin Peaks* come a un apice della televisione americana di fine anni '80, anche in termini di ricezione internazionale. La gente lo seguiva assiduamente e ne parlava, era emozionata all'idea di vedere un nuovo episodio ogni settimana.

Ora siamo nell'epoca post-*Sopranos*, post-HBO, di serie come *The Wire*.

C'è una finestra più ampia di esperienze più diffuse: la gente compra i cofanetti, li presta e guarda un'intera serie in due giorni.

CB: Cos'è più liberatorio, alla fine? Poter guardare qualcosa individualmente e fare esperienze da soli quando si vuole, o essere parte di un gruppo che condivide un'esperienza in un dato momento? Ci è stato detto che la prima è più liberatoria.

D'altro canto, l'idea di diversi gruppi locali, con forti identità locali, cui viene data la possibilità di comunicare a livello globale potrebbe essere piuttosto potente, e non necessariamente una fonte di alienazione.

NM: Questo nuovo modello non costituisce una minaccia per nessun potere perché sublima – e quindi disperde – qualsiasi coesione sociale. Dovremmo fare l'opposto. I media dovrebbero essere utilizzati per incentivare la coesione sociale in risposta a un sistema che cerca invece di bloccarla in favore di questo strano e frammentato individualismo che, come dicevo, non fa che cadere in un feedback continuo.

TM: Qual è la vostra opinione sulle co-

munità virtuali? La mia generazione non è del tutto convinta, ma i più giovani sembrano accogliere questo nuovo modello.

NM: In un certo senso, ora forse potremmo pensare alla ricomparsa del locale. Ma Facebook è l'esempio perfetto di un meccanismo del tutto autoalimentato, a un livello tale per cui sembra avere un significato, mentre in realtà è semplicemente il sistema più costoso al mondo per ricordare alla gente il compleanno degli amici. Sostanzialmente è questa la funzione principale di Facebook.

MM: Da ragazzi, avete vissuto esperienze di carattere locale in rapporto a una scena musicale specifica?

NM: A quattordici anni vivevo in un posto chiamato Southborough. Si trova nel Kent, a sud-est del Paese. Era la fine degli anni '80 e c'erano diversi punk e hippie, ma i miei amici erano appassionati di musica industriale. Uno dei miei amici aveva tutti i dischi degli Psychic TV, e tutti quelli di Throbbing Gristle, Nurse With Wound, Coil, Boyd Rice, Einsturzende Neubauten, SPK.

Ricordo che a quindici anni andai a vedere i Whitehouse, e che fu un concerto piuttosto estremo. Quella era la musica che piaceva a me e ai miei amici. Abbiamo cominciato a fare musica usando una tecnologia davvero minimale: un microfono, un distorsore analogico, alcuni registratori a quattro tracce e forse anche un piccolo campionatore. Creare quella strana roba stratificata con un'attrezzatura basilare e attingere al contesto locale era liberatorio.

All'epoca non sapevo granché di arti visive. A scuola mi piacevano molto disegno e pittura, ma conoscevo solo Francis Bacon e David Hockney. Non sapevo nulla di arte contemporanea e nemmeno delle avanguardie tradizionali... forse qualcosa sul Surrealismo, ma in modo piuttosto generico.

Quindi non capivo appieno quanto fosse incredibile l'approccio alla grafica di un gruppo come i Throbbing Gristle, il metodo in cui combinavano la confezione con un certo loro modo di scherzare con la politica. Era tutto fatto intenzionalmente. Da ragazzo, ho reagito con una passione molto poco scolastica, ma in seguito è stato interessante vedere tutti quei libri pubblicati di colpo che cercavano di etichettare quella roba come arte contemporanea, come prodotti di arte contemporanea. Un sacco di gente di quella scena alla fine si è trovata un gallerista.

Cosey Fanni Tutti è rappresentata dalla Cabinet Gallery, ma solo per le cose dei Throbbing Gristle realizzate negli anni '70. Nel decennio successivo ha fatto dei dipinti New Age, di aure e cose simili; sono incredibili, ma non credo che volessero vendere anche quelli.

CB: Non sono mai stato davvero coinvolto in nessuna scena musicale, né ho mai lavorato con il suono. Il mio percorso nell'arte è nato da una prospettiva quasi

del tutto visiva.

Prima ho detto che da ragazzo il cinema è stato uno dei miei interessi. Sento che la mia maturità culturale è avvenuta in relazione a un movimento più ampio, influenzato soprattutto dalla letteratura e in particolare dalla poesia.

Il mio interesse per la musica era fortemente letterario, ed è stato ulteriormente alimentato dalla mia esperienza alla scuola d'arte, avvenuto durante il cosiddetto periodo post-punk. Studiavo a Leeds, che è piuttosto vicina a Manchester, ed era l'ambiente giusto per un sacco di ottime band, come i Joy Division. Loro mi hanno influenzato molto con i loro testi comici. Durante il periodo post-punk erano in molti a scrivere testi intelligenti combinati con una strumentazione musicale interessante, come per esempio David Byrne e Talking Heads.

NM: O Mark E. Smith di The Fall. L'idea che i Fall avevano delle strutture creative del pop era unica. Ricercavano una sorta di transitorietà, per cui un dato individuo era nel gruppo solo di tanto in tanto: è un atteggiamento assolutamente unico, una sorta di insicurezza nei confronti della struttura stessa.

Gli autori di testi genuinamente letterari sono pochi, e Mark E. Smith è stato incredibile da quel punto di vista.

C'è una linea letteraria che accomuna molta cultura inglese. Chris ha detto che il suo approccio alle cose è visivo, ma credo che sia sostenuto da un approccio soprattutto letterario al visivo, ed è una cosa che abbiamo in comune. Il visivo puro nell'arte inglese è piuttosto deludente, scarno. Una raccolta scarna.

CB: Anche come studente della scuola d'arte a metà degli anni '80 in Inghilterra, subivo piuttosto l'influenza dell'arte italiana, come l'Arte povera e la Transavanguardia: cose simili sono state per me molto più determinanti di chiunque operasse in Inghilterra in quel periodo o lo avesse fatto negli anni '70.

E negli anni '80 ho vissuto il grande ritorno alla pittura che si è verificato in America, e anche in Germania con personaggi come Polke e Baselitz. O Kippenberger, un'influenza che anche Nathaniel condive.

NM: In questo senso, Kippenberger è come Mark E. Smith. Entrambi dicono che puoi incasinare la struttura, e la loro non è mai un'operazione superficiale. Kippenberger soprattutto dipinge, ma potrebbe fare tranquillamente qualsiasi altra cosa.

CB: Kippenberger ha la sicurezza di infilare la propria esperienza personale nelle sue opere e plasmarla con ogni tipo di osservazione politica locale, di materiale storico, come del resto fa anche Mark E. Smith.

All'epoca i musicisti si accostavano alla letteratura sperimentale degli anni '50 o al cut-up di William Burroughs. È stata gente come David Bowie a rendere queste

cose popolari, e così l'elemento letterario sperimentale si è adattato a forme di cultura più popolari negli anni '60 e '70. In quel periodo abbiamo cominciato a capire come le cose sono profondamente legate tra loro, e quindi che specializzarsi non significa semplicemente fare una cosa invece di un'altra.

A livello personale, ho vissuto un periodo in cui gli artisti giovani cercavano di essere troppo sicuri della loro opera. Era necessario, in qualche modo: fatti venire un'idea, spiegala, sii abbastanza convinto di aver compreso il costrutto teorico che la circonda, ed ecco l'opera.

NM: È ancora tutto molto compartimentato. Molto di questo *neo-neo-neo-neo* è assolutamente senza vita, ma sembra incarnare in qualche modo l'approccio generalista all'arte di moltissimi giovani.

TM: Pensi che questo atteggiamento sia stato incoraggiato dalle scuole d'arte?

NM: Non si tratta solo delle scuole d'arte, ma di una confluenza della loro politica e del boom del mercato artistico avvenuto negli ultimi quindici anni.

Ciò implica un atteggiamento di auto-conservazione. La gente vuole realizzare e consumare un prodotto che tutti siano concordi nel definire arte - questo ovviamente scade e diventa "qualcosa che sembra a tutti ciò che tutti sappiamo che l'arte dovrebbe sembrare".

Di conseguenza, l'idea di un'arte che generi dubbi risulta preoccupante. L'idea che ora dovremmo sapere cosa sia l'arte: il concetto stesso è stato del tutto marginalizzato.

CB: A molte persone è stato spiegato che l'arte sia trovare delle risposte, e non porre delle domande: realizzano opere che danno risposte marginali, e l'intero processo manca di un'indagine. Non ci si sofferma affatto sul dato esistenziale, non si dubita di se stessi, ed è per questo che credo che la retorica da scuola d'arte possa diventare pericolosa. L'esperienza della scuola d'arte dovrebbe insegnare a fare qualche cosa, piuttosto che spiegarla.

NM: È così, non c'è davvero nessuna dissonanza. È come se le opere e i comunicati stampa si fondessero. Pensate all'idea del MA, dove si apprende un format dell'arte contemporanea. È semplicemente ridicolo, l'arte dovrebbe re-inventare naturalmente la propria struttura a ogni generazione, con ogni individuo.

CB: Vedo moltissimi artisti che cercano di apparire estremamente sicuri nella comprensione di ciò che fanno, ma questo tipo di serietà inconsapevole ed eccessiva allontana ancora di più l'opera dal suo pubblico. Questo approccio si rivela omogeneo e scialbo perché manca di senso dell'umorismo e quindi di umanità. Nathaniel ha citato il MA: anche il programma di curatela del RCA funziona allo

stesso modo. Ti fanno davvero seguire un programma, tipo: se vuoi diventare un curatore devi fare così ogni giorno, devi parlare con queste persone, devi stare davanti al computer per almeno ventidue ore al giorno e devi bere caffè anziché alcol.

NM: E quest'ultimo è naturalmente il segnale della fine della cultura. Leggevo di questi giochi di ruolo dal vivo americani in cui la gente, per esempio, si traveste da barbari. Ho letto di uno in cui la regola è comunicare usando diciassette parole. È uguale alla cultura del comunicato stampa di cui parlavamo prima. E, se qualcuno sbaglia qualcosa, lo si punisce eliminando una parola.

CB: Tra parentesi, bisogna tenere presente che tutto questo viene presentato con una grande promessa di successo. Spesso i più giovani sono molto delusi quando scoprono che il vero successo consiste nell'essere se stessi e fare ciò che si vuole. A causa di questo insegnamento, credo che solo una ridotta percentuale di studenti faccia un lavoro che li appassiona davvero. Magari sono sicuri a livello intellettuale, ma non sono seriamente legati a esso.

NM: Dove insegnamo Chris e io, l'ambiente di Leeds e Bradford è di estrazione più operaia e molto vario dal punto di vista etnico. Non è comune che qualcuno abbia un approccio ambizioso e professionistico all'opera, succede davvero di rado. Insegnare è più piacevole perché, in un certo senso, gli studenti sono migliori, sono davvero una boccata d'aria fresca. Tutti questi background locali producono arte e idee nuove, brillanti, senza la consapevolezza delle diciassette parole corrette da usare nella pratica dell'arte contemporanea, o dei diciassette approcci che costituiscono l'arte contemporanea. Naturalmente c'è un confronto più ampio su come si dovrebbero affrontare queste problematiche nell'era di internet, ora che le rette scolastiche sono estremamente costose.

Per riformare l'idea di scuola d'arte ovviamente servono delle persone chiave che siano coinvolte davvero nei corsi, ma la nuova struttura dovrebbe essere prima di tutto relativamente economica. Altrimenti, la cosa più semplice - e cinica - da fare sarebbe aprire una scuola privata. Gli studenti pagherebbero rette molto alte, quindi dovrebbero provenire da famiglie benestanti, e quella dell'artista continuerebbe a essere una sorta di carriera.

CB: È piuttosto facile fare retorica su cosa potrebbe funzionare. La comunicazione globale ha diffuso un ampio senso di possibilità e su internet un sacco di gente dice cose come: "Possiamo farcela". Ma anche se fossero le persone giuste, e fossero tutti bravi, siamo sicuri che funzionerebbe davvero? Forse no. Individuare un modello è un compito difficile e ci vuole tempo per imporlo, per far

si che le persone agiscano al suo interno, e per vedere se funziona.

Deve esserci un modo per circumnavigare questa visione iperstrutturata della società, ma se lo dici tutti pensano che tu sia una specie di proto-hippie e che l'oggetto dei tuoi desideri sia una poltrona a fagiolo.

Agli studenti viene insegnato a essere teorici quando si tratta di descrivere ciò che hanno realizzato, ma non viene insegnato loro a scrivere in modo creativo.

NM: Leggere è un'esperienza estremamente oggettiva, ed è questo il problema. Limitare la lettura e l'interpretazione ha portato all'idea che gli artisti debbano essere in grado di seguire una sorta di teoria oggettiva su ciò che stanno facendo, il che è assolutamente noioso.

La spiegazione è fondamentale, sostengono alcune perversioni del tardo concettualismo.

Comprendo benissimo molte delle frustrazioni del grande pubblico rispetto all'accessibilità dell'arte contemporanea. Avverto una sorta di ritorno del desiderio di proteggere un ambiente che diventa, giorno dopo giorno, sempre più egoista nei confronti del pubblico, e capisco perché alcuni artisti si dedichino alla scrittura come legittima reazione.

SEZIONE 11 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 CONTRAPPONE VARIE IMMAGINI, RENDENDO ESPlicitI PATTERN VISIVI INASPETTATI

(immagini pp. 146-151)

SEZIONE 12 THE EXTRA SCENE

INTERFERENZE NELLA MEMORIA DI FAMOSE SCENE DEL CINEMA, RIPENSATE DALL'ARTISTA E FILMMAKER RÅ DI MARTINO (1975)

SUNSET BOULEVARD

(immagini pp. 154-159)

madre



Thomas Bayrle. Feuer im Weizen, 1970. Jackewiehose - Naked lunch. Maerzverlag. Courtesy Thomas Bayrle / Hans Widauer

napoli

21.06.2013
OPENING

Thomas Bayrle

all-in-one / tutto-in-uno

organizzato da WIELS, Bruxelles,
in collaborazione con MADRE, Napoli
21.06 — 14.10.13

Mario Garcia Torres

*la lezione di boetti
(alla ricerca del one hotel, kabul)*

21.06 — 30.09.13

Giulia Piscitelli

intermedium

21.06 — 30.09.13

Per formare una collezione #1

21.06 — in progress

PROGETTO XXI

fondazione morra greco
l.go avellino, 17

Christian Waldvogel Eric Wesley

19.06 — 27.07.2013

Stano Filko

04.07 — 06.09.2013

in collaborazione con

FONDAZIONEMORRAGRECO

museo d'arte contemporanea
donnaregina, napoli

via settembrini, 79
www.fondazioneDonnaregina.it



La tua
Campania
cresce in
Europa



Progetto realizzato con il
co-finanziamento dell'Unione
Europea POR FESR 2007-2013
Obiettivo operativo 1.10

5.05 – 3.11.2013

Farfromwords
car mirrors eat raspberries
when swimming through the sun,
to swallow sweet smells

Laure Prouvost

Winner of the Max Mara Art Prize for Women
in collaboration with the Whitechapel Gallery

at Collezione Maramotti

collezione **m**aramotti

Thursday – Sunday
Via Fratelli Cervi 66
Reggio Emilia – Italy
ph. +39 0522 382484
www.collezioneMaramotti.org

MAX MARA
ART PRIZE
FOR WOMEN
IN COLLABORATION WITH
WHITECHAPEL
GALLERY

MaxMara



Whitechapel Gallery