

NERO



**PUNTA
DELLA
DOGANA**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

**palazzo
grassi**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

**ELOGIO
DEL DUBBIO
ELOGE
DU DOUTE
IN PRAISE
OF DOUBT**

PUNTA DELLA DOGANA
VENEZIA, CAMPO DELLA SALUTE
10/04/2011-31/12/2012

**IL MONDO
VI APPARTIENE
LE MONDE VOUS
APPARTIENT
THE WORLD
BELONGS TO YOU**

PALAZZO GRASSI
VENEZIA, CAMPO SAN SAMUELE
02/06/2011-31/12/2011

APERTO TUTTI I GIORNI
ORE 10 - 19 TRANNE MARTEDÌ
CHIUSURA DELLA BIGLIETTERIA ALLE ORE 18

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

ARTIS

INFOLINE - BOOKING
DALL'ITALIA | FROM ITALY
199 139 139
DALL'ESTERO | FROM ABROAD
+39.0445.230313
www.vivaticket.it

WWW.PALAZZOGRASSI.IT

PUNTA DELLA DOGANA
DORSODURO, 2
VENEZIA

PALAZZO GRASSI
CAMPO SAN SAMUELE, 3231
VENEZIA

taschini/vetta

MACRO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

**il Museo d'Arte
Contemporanea
di Roma**

Venite a visitarci!

In via Nizza 138, dalle 11 alle 22. Chiuso il lunedì.
www.macro.roma.museum | Join us on Facebook



ROMA CAPITALE
Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico
Sovrintendenza ai Beni Culturali

MACRO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

in partnership
con



BRAUN
cruZer

Shave your style.

“La vita è la tua tela.”

Emil Kozak, 29, Artista



cruZer **FACE**



Effettua la scansione per vedere l'esclusivo
video di rasatura, stile e rifinitura di Emil.
www.braun.com/cruZer

MYATELIER.NET

CREATIVITÀ
PER LE STRADE DI ROMA

15 CUBI
PER 15 ARTISTI

ROMA
LUOGHI VARI
19-29 MAGGIO 2011

WWW.MYATELIER.NET

Main partner:



Con il patrocinio di:



Direzione artistica di:



MYATELIER.NET

Tano Festa
—
**FRANCESCO
LO SAVIO**

THE
LACK
OF
THE
OTHER

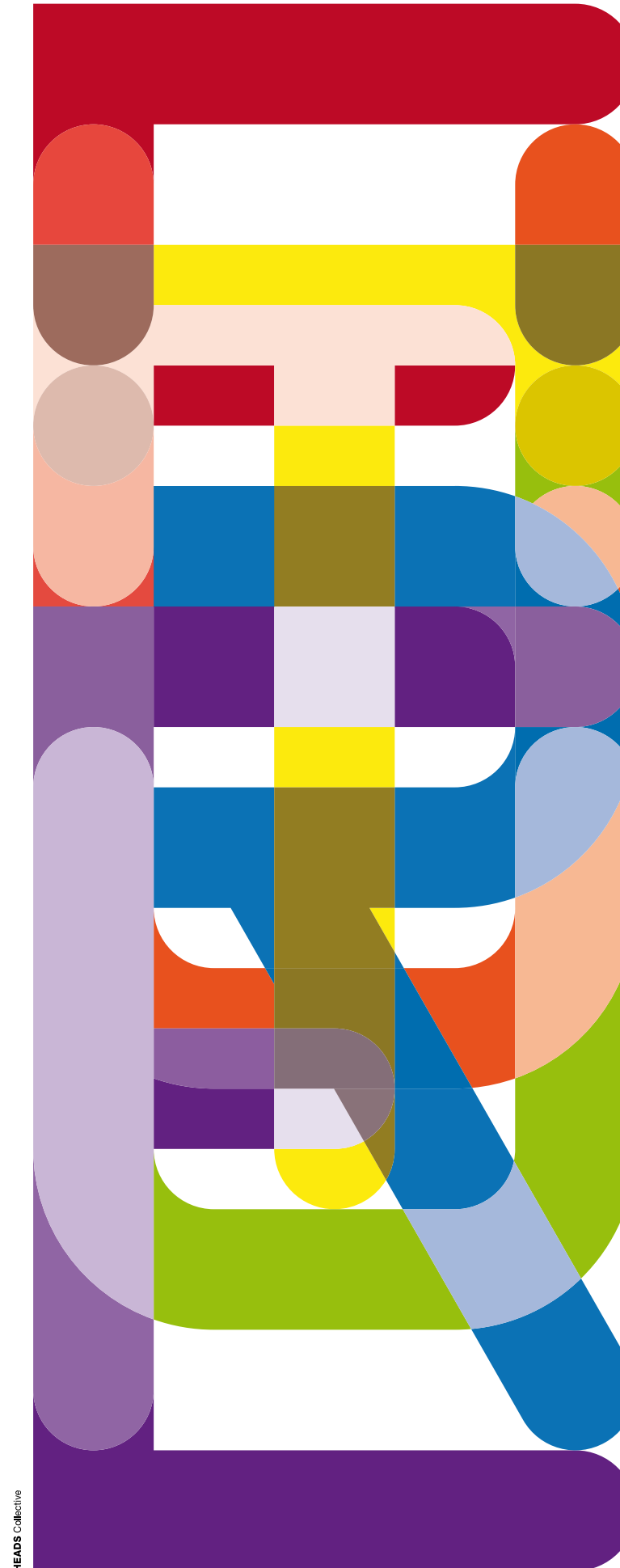


ZKM | Museum of
Contemporary Art

7. May —
7. August **2011**

www.zkm.de

////// **ZKM** Center for Art
and Media Karlsruhe //



HEADS Collective

la Biennale di Venezia

54. Esposizione
Internazionale
d'Arte
Eventi collaterali

FUTURE
PASS
歷 今

**FUTURE
PASS**

FROM ASIA
TO THE WORLD

**JUNE 4TH —
NOVEMBER 6TH**

2011

Fondazione Claudio Buziol

Abbazia di
San Gregorio
Dorsoduro 172

Palazzo Mangilli
Valmarana,
Cannaregio 4392

**Over
100 artists
to enter into
the Future**

Curators
Victoria Lu,
Renzo di Renzo,
Felix Schoeber

Partners



Sponsors





www.imagefactorstudio.it

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

Atelier: via del Governo Vecchio 67 Roma + 39 06 68 13 41 05
www.delfinadelettrez.com boutique@delfinadelettrez.com



volta

instant classic

www.voltafootwear.it

TOP WORLDWIDE STORES

10 CORSO COMO
Milan (IT)

LIBERTY'S
London (UK)

290 SM
Amsterdam (NL)

SPORTIVO
Madrid (ES)

SHIPS
Tokyo (JP)

CREATURES OF COMFORT
New York (USA)

VIBSKOV
Copenhagen (DK) / Oslo (NO)

LE BON MARCHÉ
Paris (FR)

YOUR
Antwerpen (BE)

LE FORM
Moscow (RU)

LANE CRAWFORD
Hong Kong (CN)

OKI-NI
online

Giorgio Andreotta Calò

Micol Assaël

Neïl Beloufa

Cezary Bodzianowski

Anthony Burdin

Hubert Duprat

Christian Frosi

Francesco Gennari

Massimo Grimaldi

João Maria Gusmão + Pedro Paiva

Thomas Houseago

Victor Man

Pietro Roccasalva

Michael Sailstorfer

Hans Schabus

Shimabuku

Gedi Sibony

ZERO...

via Tadino 20 - 20124 Milano - T +39 02 87234577 - F +39 02 87234580 - info@galleriazero.it - www.galleriazero.it - Skype: G.Zero

collezione **m̄aramotti**

via fratelli cervi 66 – reggio emilia
www.collezionemaramotti.org



07.05.11–25.09.11

Arte essenziale

Karla Black

Gianni Caravaggio

Alice Cattaneo

Thea Djordjadze

Jason Dodge

Francesco Gennari

Ian Kiaer

Helen Mirra



07.05.11–31.07.11

Green White Red

A Perfume of Italy

in the Collection

of Frac Aquitaine

MaxMara

opening 28 May

MY BEAUTIFUL Mongo



DAVID ADAMO
ALEXANDRA BIRCKEN
MIKE BOUCHET
BRENDAN FOWLER
GABRIELE PICCO
AGATHE SNOW

www.thomasbrambilla.com



photo Luigi Negro

In forma di autoscopia

Luigi Presicce

28 october . 25 november 2011

Marsèlleria
permanent exhibition
via paullo 12/a milano
+39 02 76394920
www.marselleria.com

NewRelease|Elena Bari
press@newrelease.it

Francesco Clemente

Winter Women, Summer Self

opening 27 May 2011



GALLERIA LORCAN O'NEILL ROMA

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





Neil Campbell 20/05 - 31/07/2011

Via Giulia di Barolo 16/d

Simon Starling 20/05 - 20/10/2011

SiteSpecific - Piazza Santa Giulia 5

João Onofre 20/05 - 31/07/2011

ProjectSpace - Piazza Santa Giulia o/f

Mike Nelson

04/06 - 27/11/2011

54th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia
British Pavillion

Steven Shearer

04/06 - 27/11/2011

54th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia
Canadian Pavillion

Gabriel Kuri

04/06 - 27/11/2011

54th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia
'ILLUMInations', Biennale Pavillion

Art I 42 I Basel 15 - 19/06/2011

Booth L9 Hall 2.1

Galleria **Franco Noero** via Giulia di Barolo 16/D I - 10124 Torino +39011882208 franconoero.com



Not Afraid of Love, 2000

Three Star Books

Fondazione Bevilacqua La Masa, Piazza San Marco - 71/c, Venice, 2 June - 1 July 2011
Art | 42 | Basel | Art Edition, 15 - 19 June 2011

den
wie
die
und

Die
zu
die
ein
95)
vor
Bo
der
und
(C
gus



2011

FRANCESCO SIMETI May

SIMON DYBBROE MØLLER September

BECKY BEASLEY November

FRANCESCA MININI via massimiano 25 milano www.francescaminini.it

SONIA ALMEIDA

27 May - July 1

T293 | Rome
Via dei Leutari 32, Rome - t293.it

SPIRITO

PAST

**CYPRIEN GAILLARD
VEDOVAMAZZEI
STEFANO ARIENTI
DOMENICO MANGANO
MATTHIEU LAURETTE**

**ARTHUR DUFF
MAT COLLISHAW
FRANCESCO SIMETI**

SPIRITO DUE

CHRISTIAN JANKOWSKI

**UPCOMING
WILFREDO PRIETO**



Complesso Monumentale Santo Spirito in Sassia (XV sec. d.C.)

Complesso Monumentale Santo Spirito in Sassia
Borgo Santo Spirito, 1 - 00193 Roma



www.giubilarte.it / info@giubilarte.it
Tel +39 06 68352433 / +39 06 68210854
Fax +39 06 6893072

time/bank

coupon

15 min

2 hr



10 min



www.e-flux.com/timebank

15 min



15 min



at

PORTIKUS

Alte Brücke 2 / Maininsel
60594 Frankfurt am Main

www.portikus.de

20 min

10 min



may 7-
-june 26
2011

1 hr



WUNSCH

MIT / CON

ADALBERTO ABBATE (IT), URS AESCHBACH (CH), BENNY CHIRCO (IT), ANDREA DI MARCO (IT),
STEFANIA GALEGATI SHINES (IT), HOIO (CH), CÉCILE HUMMEL (CH), SAN KELLER (CH),
LOREDANA LONGO (IT), LUTZ/GUGGISBERG (CH), MARKUS MÜLLER (CH), HILDEGARD SPIELHOFER (CH),
FRANCESCO SIMETI (IT), LOREDANA SPERINI (CH), COSTA VECE (CH).

ORDNUNG /

KURATIERT VON / A CURA DI

CÉCILE HUMMEL, FRANCESCO PANTALEONE, ANDREA ROCA

DESIDERIO

N° 1
CH

AUSSTELLUNGSRAUM KLINGENTAL
KASERNENSTRASSE 23 / CH - 4050 BASEL
WWW.AUSSTELLUNGSRAUM.CH / INFO AUSSTELLUNGSRAUM.CH

AUSSTELLUNG: 15.05. -> 19.06.2011

DI - FR: 15:00 - 18:00

SA / SO: 11:00 - 17:00

ORDINE

N° 2
I

TEMPORARY MUSEUM
PRESSO CHIESA DI SAN MATTIA AI CROCIFERI
VIA TORREMUZZA 20 / 90133 PALERMO

MOSTRA: 31.07. -> 11.09.2011

MA - SA: 10:00 - 13:00 / 16:00 - 19:00





OPENINGCEREMONY.US



FABIO QUARANTA MALE COLLECTION

SPIGA2 | MILAN
MOTELSALIERI | ROME
L'ECLAIREUR | PARIS
KLING | PALMA DE MAILLORCA
PROJECT 3.14 | MOSCOW
REFLECT | AMSTERDAM
10 CORSO COMO
COMME DES GARÇONS | TOKYO
RON HERMAN | TOKYO
MOTELSALIERI.COM



IOSSELLIANI

until May 14
No way
Andrea De Stefani

May 25 - June 25
Venus in a shell
Lorenzo Bernet, Juliette Bonneviot
Nicolas Ceccaldi, Yannic Joray

June 13 - 19
LISTE art fair
Basel

STEFANIA GALEGATI SHINES THE COLOR OF THE SEASON

CON UN TESTO DI / WITH A TEXT BY **DAVIDE FERRI**

21 MAGGIO/25 GIUGNO 2011
MAY 21ST/JUNE 25TH 2011

OPENING:
SABATO 21 MAGGIO 19:00 / SATURDAY MAY 21ST 7:00PM

G/ M

GALLERIA D'ARTE MODERNA PALERMO
COMPLESSO MONUMENTALE DI SANT'ANNA
VIA SANT'ANNA, 21 - 90133 PALERMO

WWW.GALLERIADARTEMODERNAPALERMO.IT

ORGANIZZAZIONE:

ASS. CULT. ARS MEDITERRANEA

GALLERIA FRANCESCO PANTALEONE - PALERMO
WWW.FPAC.IT



MG

MELANIE GILLIGAN - POPULAR UNREST
12 MAY 2011 AT 7 PM - UNTIL 16 JULY 2011
FROM TUESDAY TO SATURDAY
FROM 11 AM TO 7 PM
THURSDAY FROM 2 PM TO 10 PM
VIA ROSSINI, 23 - TORINO
INFO@FRANCOSOFFIANTINO.IT
WWW.FRANCOSOFFIANTINO.COM

Art | 42 | Basel | 15–19 | 6 | 11

Vernissage | giugno 14, 2011 | unicamente su invito
Art Basel Conversations | dal 15 al 19 giugno 2011 | dalle ore 10 alle 11
Ordinazione del catalogo | Tel. +49 711 44 05 204, Fax +49 711 44 05 220, www.hatjecantz.de

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

The International Art Show – La Mostra Internazionale d'Arte
Art 42 Basel, MCH Fiera Svizzera (Basilea) SA, CH-4005 Basel
Fax +41 58 206 26 86, info@artbasel.com, www.artbasel.com

M
.CH



LISTE 16

THE YOUNG ART FAIR IN BASEL

June 14–19, 2011

Open Hours Tuesday to
Saturday 1 p.m. to 9 p.m.
Sunday 1 p.m. to 7 p.m.

Opening Reception Monday
June 13, 5 p.m. to 10 p.m.

Burgweg 15, CH 4058 Basel
T +41 61 692 20 21
info@liste.ch, www.liste.ch

A project in the workshop community
Wartek pp

Main Sponsor since 15 years: **E.GUTZWILLER & CIE, BANQUIERS, Basel**

NERO MAGAZINE
www.neromagazine.it
info@neromagazine.it
spring/summer 2011 N.26

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

EDITOR-IN-CHIEF
Giuseppe Mohrhoff

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

ART DIRECTOR
Nicola Pecoraro nicolapecoraro@neromagazine.it

PRODUCTION DIRECTOR
Francesco de Figueiredo francescodf@neromagazine.it

WEB EDITOR
Lorenzo Micheli Gigotti lorenzogigotti@neromagazine.it

PUBLIC RELATIONS
Ilaria Leoni ilarialeoni@neromagazine.it

MARKETING & ADVERTISING CONTACTS
marketing@neromagazine.it
+39 339 7825906

DISTRIBUTION
distribution@neromagazine.it

CONTRIBUTING EDITORS
Adriano Aymonino, Carola Bonfili, R  di Martino,
Julia Frommel, Emiliano Maggi, Tijana Mamula,
Michele Manfellotto, Michael Rosenfeld

CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE
Pedro Barateiro, Vincenzo De Bellis, Henry Flynt, Piero
Gilardi, Fritz Haeg, Massimo Leone, Jacopo Miliani, Josh
Smith, Jennifer Teets

TRANSLATIONS
Pavle Mamula, Tijana Mamula

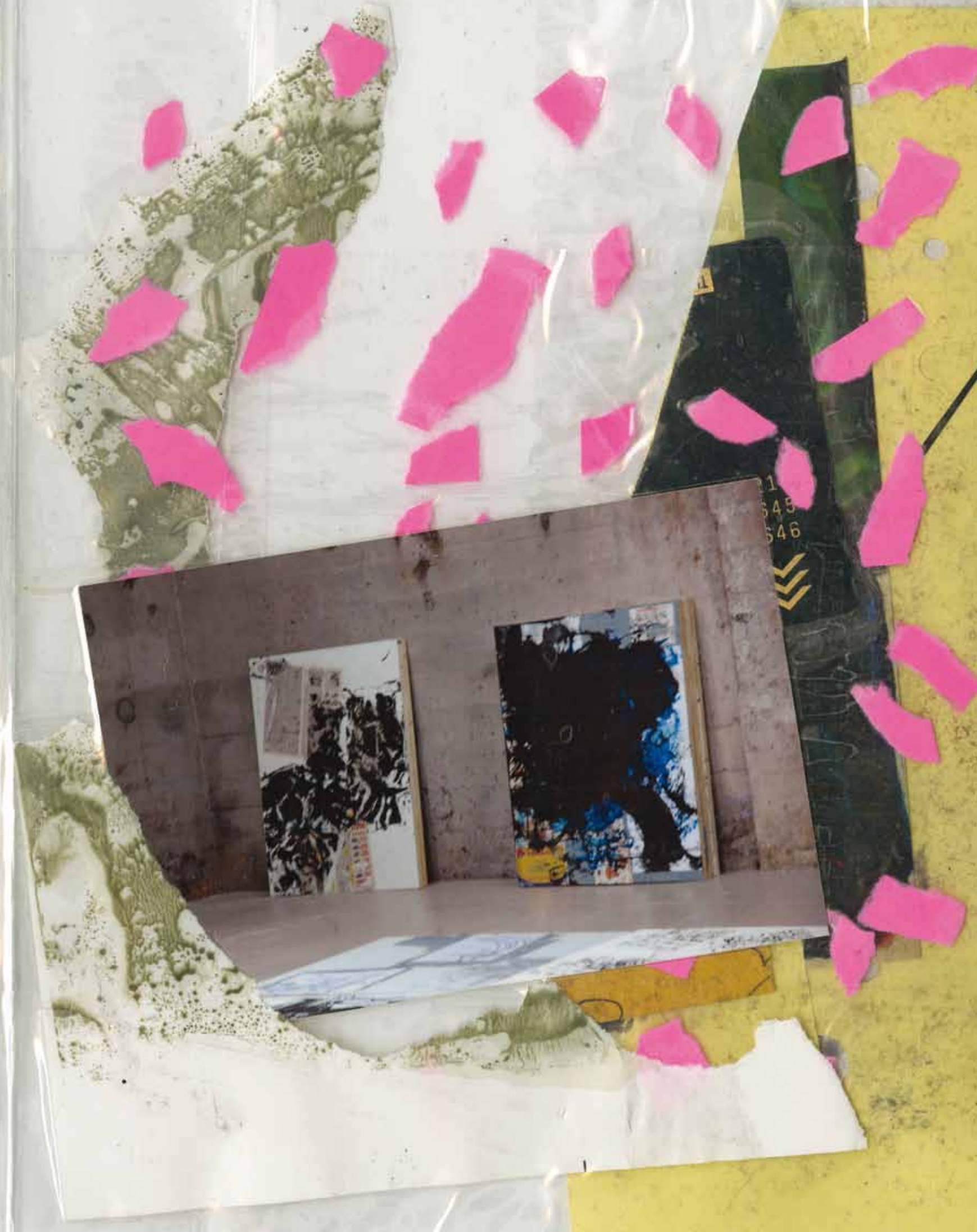
COVER IMAGE
Adou, *Landscape with Pig*, 2006;
courtesy the artist and Pace/MacGill Gallery, New York

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

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)





INDEX

WIKIDIARY pt.2: MY MID-LIFE CRISIS IN ROME American artist Fritz Haeg opens his diary and reads it from finish to start	34
POLITICS AND THE AVANT-GARDE Politics and the avant-gardes of the late twentieth-century viewed through a seminal text by Piero Gilardi	40
THE INFINITE CONVERSATION BETWEEN 2 HEAD-HUNTERS A project conceived for the pages of NERO by Pedro Barateiro and Vincenzo De Bellis	51
TOPOLOGIES OF CULTURE(S) Massimo Leone explores the semiotics of dry stone walls	60
TROVATELLI Julia Frommel explains why in fashion, as in life, sometimes the details are more important than the whole	71
ADAPTATION In each issue an artist or a curator is invited to present a press release, followed by an online exhibition. This time it's American curator Jennifer Teets	76
SPECIAL PROJECT BY JOSH SMITH <i>Untitled, 2011</i>	*
THE MEANING OF MY AVANT-GARDE HILLBILLY AND BLUES MUSIC Henry Flynt revisits the history of culture and music in the last 50 years through his own personal story	78
CHÈRE STURTEVANT Jacopo Miliani pays homage to his beloved Sturtevant with a very personal letter	88
COMPOSITES The fourth and last part of the on-paper exhibition revisiting historic artists' interventions in magazines	93
SEE YOU AT pt.2 Live voices and street finds collected by Michele Manfellotto	101
WORKS THAT COULD BE MINE AND WORKS THAT... An ongoing project by Rà di Martino compares artistic self-perception with the desire for something 'other'	108
NARRATIVES The thematic section of the magazine, this time dedicated to narrative in the visual arts	113

I AM TRYING TO HAVE MY MID-LIFE CRISIS WHILE LIVING IN ROME THIS YEAR. IN ITALIAN AND FRENCH THEY ACTUALLY REFER TO THE AGE OF 40 (CRISE DES 40 ANS) FOR THIS RECKONING, SO IT SEEMS I AM A YEAR BEHIND SCHEDULE. AFTER A LONG PERIOD OF INCREASING ACTIVITY, OBLIGATIONS AND TRAVEL RELATED TO MY WORK, I HAVE DECIDED TO PUT ON THE BRAKES. WHILE AWAY FROM MY LOS ANGELES HOME BASE OF THE LAST 11 YEARS AND IN RESIDENCE FOR A YEAR AT THE AMERICAN ACADEMY IN ROME I AM SUSPENDING ALL NON-URGENT ACTIVITY.

words and images by fritz haeg

WIKI DIARY_{pt.2}

I have been marking each day with an image and related sentence. Here are a few of the most recent....

**On April 23rd, 2011,
FAVAS...**



fresh favas twice de-nuded: served fresh they should be shelled from the pod and then de-skinned

...from the Roman rooftop - shelled twice and served fresh with pecorino are the classic May 1st Roman picnic dish - which we are enjoying a week early tonight.

**On April 22nd, 2011,
ROMAN CATS...**



can you spot all four cats making themselves at home upon this ruin of a Roman wall in Largo Argentina?

...at Largo Argentina cat sanctuary caught my attention while passing by this morning, with the feline residents posing on the tops of the Roman ruins.

**On April 18th, 2011,
A VISIT TO THE MILAN STUDIO OF
ACHILLE CASTIGLIONI...**



courtyard windows into studio Achille Castiglioni

...yesterday morning - which I was

only made aware of a few days ago thanks to an illuminating International Herald Tribune story by design journalist friend Alice Rawsthorn - turned out to be the highlight of my short time in the city overrun by crass corporate Salone Internazionale del Mobile madness - from which my 10am tour (I was all alone since apparently the other Achille fans had partied too hard and too late at design fair events, but the 11am tour was packed) of Studio Castiglioni was an absolute refuge, into a laboratory/playroom atmosphere still thick with the curious mind that worked there from 1944 until his death in 2002, and on my way out I had the pleasure of meeting his daughter Giovanna, through whom I felt a greater sense of the spirit of the place, which the Studio Museum Castiglioni will be trying to hold on to for as long as they can.

**On April 16th, 2011,
PLANT-COVERED MILANESE APARTMENTS...**



the best cliff-like plant-covered Milanese apartment facade

...is the first thing I am noticing all over the city - with all manner of plant life crawling, branching, hanging down and growing up the cliff-like facades on this springy Saturday - while in town for a talk and conversation at the Domus pavilion in Zona Tortona for their Urban Futures series of events.

**On April 15th, 2011,
ABBZIA DI MONTE OLIVETO MAGGIORE...**



monks eating fish in the Signorelli fresco and the monastery's 1553 fish pond

...is the hilltop Asciano-adjacent Tuscan Benedictine monastery dat-

ing from 1313 we are visiting today, which features a very cool 1553 fish pond that would feed the monks during periods when Benedictine rule forbade consumption of meat.

**On April 13th, 2011,
TUSCAN PLASTIC CROP COVERS...**



shiny plastic on the Tuscan horizon

...(for strawberries?) are the cool shocking shiny surfaces wrapping parts of the rolling spring green surfaces of southern Tuscan landscapes as viewed from my very slow one car train gradually heading from Grosseto to Siena - making every little stop on the way - with each quiet sun-bathed stuccoed station seeming to feature a single bench with a solitary seated figure waiting for the next train - or just watching them go by?

**On April 7th, 2011,
ISTANBUL HOTHOUSE PLANTING...**



friends of the SALT Beyoglu staff help out with planting

...was a gradual process today as heavy bags of fresh Turkish forest soil, compost, worm castings, and wood shavings (to loosen and lighten the soil) slowly made their way up to our sixth floor roost in the rooftop hothouse at SALT Beyoglu to fill the large planters constructed with the reclaimed 4x4 lumber previously used for the building construction scaffolding - in the mean time we busied ourselves with a collection of seedlings and starts in their temporary housing of water bottles and gorgeous golden sunflower oil cans (collected by the sweet people at our daily lunch hang out) to be dramatically displayed on scavenged wood crate pedestals for now - and until they go into their permanent homes in the perimeter

planting beds, local Istanbul gardening/farming/food folks want to take over the central space for some other experiment or activities.

**On March 28th, 2011,
ROTTERDAM'S HOLLAND AMERIKA
LIJN...**



Holland Amerika Lijn, 1901-07

...shipping headquarters and migrant housing for the thousands of Dutch headed to New York's Ellis Island used to occupy this stately 1901 building, which survived wartime bombing, at the tip of a peninsula in the Port of Rotterdam – now occupied by Hotel New York where I am comfortably staying for a couple of nights – is flanked by a growing crop of office and condo towers including a batch of four by OMA called De Rotterdam, in the works since 1997 and now just out of the ground a few blocks away.

**On March 27th, 2011,
LITTLE DUTCH KIDS ON BIKES...**



a typical Amsterdam parent pushing son on bike faster than he would otherwise go

...is what I am noticing around springy Amsterdam today – after an early arrival to Schiphol for a few days around the Netherlands for meetings about upcoming projects – as parents are moving their kids around town side-by-side, one pushing the other, resulting in very fast moving children, which must be super fun for them.
**On March 24th, 2011,
NAPOLI STREET FLOWERS AND**

STREET TRASH...



tulip stand and trash pile across the street from each other in Naples

...I see side by side here in this wild majestic city which has been suffering from waste management issues for years.

**On March 23rd, 2011,
'BELLE VERDURE'...**

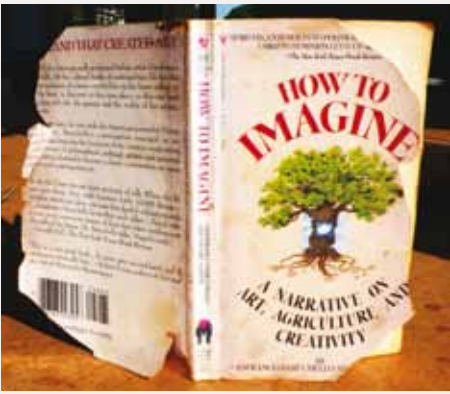


farmer 'belle verdure' with his mushrooms and meticulous garden in Praiano

...or 'beautiful vegetables' is the apt nick-name of the local Praiano personaggio, or character, who grows his own food in perfectly composed and tended gardens, enclosed by beautifully laid retaining walls which he built with rocks from his modest piece of land, where he also bakes bread and pizza in his own wood burning oven, makes his own wine from his own grapes, makes his own olive oil from his own trees, grows his own mushrooms, raises his own chickens, catches his own fish, cans his own fruit, and all with the great stylish panache of a real artist with a very particular aesthetic that confidently mixes the casual and trashy (styrofoam fish coolers re-purposed as garden planters and walls) with the fastidious and precious (you should see his woodpile following the sinewy curve of the land, where logs are carefully stacked and organized by size, shape, and color) – so today we climbed a few hundred steps up the hill of Praiano to go pay a visit to this man, an exceptionally creative do-it-all character in a town full of such types (where people have always done it all, existing within the confines of difficult terrain where nothing comes in or out without great difficulty), who friends had heard of and whose handiwork they had always admired, but never met, and the time that we spent touring his place, hearing about his work, asking about

his life, and learning about his ways makes me realize why I live in Italy right now.

**On March 21st, 2011,
'HOW TO IMAGINE: A NARRATIVE ON
ART, AGRICULTURE AND CREATIV-
ITY'...**



my beat up old copy of How to Imagine which has followed me on so many trips unread

...is the 1984 book of musings (as recounted to and translated by Henry Martin) by Italian artist Gianfranco Baruchello (b. 1924) who in 1973 decamped to a modest piece of land north of Rome, near Formello, to begin a life of farming as art – and after years of carrying around this little book which I knew I needed to read, I finally had the chance to finish it in one sitting this weekend while appropriately nestled into a friend's big old country villa in a tiny old village on top of a hill in the steep rolling Sabina hills of Northern Lazio overlooking the plains of Rome – and the unfolding conversational ramblings covering everything from Duchamp readymades to sheep care made for an absorbing and pleasurable read, further inspiring my future farming fantasies.

**On March 18th, 2011,
MONTE TESTACCIO...**



ancient Roman trash, now a pretty green hill surrounded by night clubs and bars

...is a bright green figure looming over me this morning – as I bike down to the mercato biologico at the ex-matta-

toio – and my favorite extant ancient Roman monument, this colossal trash heap created from about 2 BC until 3 AD consisting of around 53 million terra cotta amphorae containers used to transport olive oil to Imperial Romans, now a seemingly geological occurrence in the landscape, a mound of wild brush in the middle of the Testaccio neighborhood of Rome.

**On March 5th, 2011,
ROMAN APARTMENT BALCONIES...**



balconi Romani (these are sort of Czech cubist)

...(from the Italian 'balcone') are the private domestic outdoor space available to most Romans, which they try to make the most of – usually full of plants and laundry (which I am also starting to consider for my Roman rooftop homestead as we head into Spring with more sun and warmth).

**On March 4th, 2011,
UNDERGROUND ROMAN MOTO RE-
PAIR...**

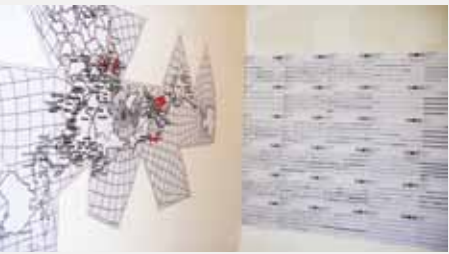


underground Trastevere Moto

...just down the hill from me, which I pass everyday on my way through Trastevere, is cool, as is any underground activity, space, home, institu-

tion or business – literally or figuratively – and I have been fascinated by underground construction since I was little – writing my 6th grade term paper on underground and earth-sheltered homes after discovering the books of architect Malcolm Wells at my local library, and later I went on to get my own semi-underground house in L.A. where my vegetable garden is on the roof.

**On March 2nd, 2011,
MAPS AND CALENDARS...**



Dymaxion map locating upcoming projects and three years of my iCal calendar giving me a calming pleasant feeling in the studio

...are what surround me now and, graphically speaking, are what give me the most visual and conceptual pleasure these days (maybe because I am a hyper-organized planning-freak who enjoys nothing more than the feeling that I am figuring out my life by figuring out my calendar and plotting my moves on a map), with one wall covered by three years of my life in the form of my detailed iCal calendar print-out and on the other wall, locating my upcoming projects with red arrows on my all time favorite graphic / cartographic creation – Buckminster Fuller's 1946 patented Dymaxion map - which triangulates the globe into a consistently distorted flat projection where the triangles can move around so that anyone or any nation can be in the center, with every one and every nation equally distorted, unlike those olden timey maps where 'you' are always in the middle undistorted and every one else is peripheral and sort of misshapen.

**On March 1st, 2011,
VALERIA DE FRANCISCIS...**



Valeria de Franciscis as the domineering mother of Gianni Di Gregorio in Gianni e le Donne

...is the 95 year old newcomer/up-and-coming actress who plays Gianni Di Gregorio's mother in his new film *Gianni e Le Donne* (a follow up to his 2008 low budget hit *My Mid-August Lunch*, or *Pranzo di Ferragosto* in which she also plays his mother) which we just saw this weekend at the cute Testaccio theater Cinema Greenwich (where we felt very youthful in an audience that was decidedly on the older side) and it was fun to watch her steal the show playing it up as one of those great old Italian borghese powerful mammas tricked out in big chunky jewelry and shimmery satiny bright pastels.

Fritz Haeg (1969) was trained as an architect, but his current work spans a range of disciplines and media including gardens, dance, performance, design, installation, ecology and architecture, most of which is commissioned and presented by art museums and institutions. His work often involves collaboration with other individuals and site specific projects that respond to particular places.

WIKIDIARY PT. 2

S to cercando di attraversare la mia crisi di mezz’età nel corso di quest’anno, a Roma. Per questo conteggio, in italiano e in francese, ci si riferisce all’età di quaranta anni (crise des 40 ans), sembra quindi che io sia indietro di un anno. Dopo un lungo periodo di crescente attività, di obblighi e viaggi di lavoro, ho deciso di frenare un attimo. Lontano da Los Angeles, la città in cui sono stato negli ultimi undici anni, ho deciso di sospendere tutte le attività non urgenti per un anno, la durata della mia residenza all’Accademia Americana di Roma.

23 Aprile 2011 FAVE...

fave fresche pulite due volte: servite così dovrebbero essere sgusciate e poi sbucciate

...dalla mia terrazza romana – sgusciate due volte, e servite fresche con il pecorino, sono un classico piatto romano da picnic del 1 Maggio – che però ci stiamo godendo stasera, in anticipo di una settimana.

22 Aprile 2011 GATTI ROMANI...

riuscite a vedere tutti e quattro i gatti che stanno comodamente appoggiati a questa rovina di un muro romano a Largo Argentina?

...stamattina il santuario dei gatti ha attirato la mia attenzione mentre ci passavo davanti, con i suoi abitanti felini in cima.

18 Aprile 2011 UNA VISITA ALLO STUDIO MILANESE DI ACHILLE CASTIGLIONI...

finestre sul cortile nello studio di Achille Castiglioni

...ieri mattina – l’ho scoperto solamente qualche giorno fa grazie ad un illuminante articolo sull’International Herald Tribune scritto dalla mia amica Alice Rawsthorn, giornalista di design – ha finito per rivelarsi il momento clou della mia breve visita nella città invasa dalla stupida follia del Salone Internazionale del Mobile – rispetto alla quale, la mia visita dello Studio Castiglioni alle 10 del mattino (ero da solo dal momento che sembrava che gli altri fan di Achille avessero fatto troppo tardi la sera prima ai vari eventi della fiera, ma alle 11 la visita era pienissima) è stato un assoluto rifugio, immerso in un’atmosfera di laboratorio/stanza dei giochi in cui si avverte ancora la presenza della mente che lì vi ha lavorato dal 1944 fino al 2002, anno della sua morte, e mentre uscivo ho avuto il piacere di incontrare sua figlia Giovanna, grazie alla quale ho percepito ancora più forte lo spirito del luogo, che lo Studio Museo Castiglioni proverà a mantenere finché potrà.

16 Aprile 2011 APPARTAMENTI MILANESI RICOPERTI DI PIANTE...

la più bella facciata di un palazzo milanese in stile

‘parete di roccia ricoperta di piante’

...è la prima cosa che ho notato in tutta la città – con tutti i tipi di piante brulicanti, ramificate, pensili, che crescono sulla facciata come fosse una parete rocciosa in questo sabato primaverile – mentre mi trovavo lì per un talk e una conversazione nel palazzo di Domus in Zona Tortona, per la loro serie di eventi chiamati Urban Futures.

15 Aprile 2011 L'ABBZIA DI MONTE OLIVETO MAGGIORE...

monaci che mangiano pesce nell'affresco di Signorelli e la vasca dei pesci del 1553

...è il monastero benedettino del 1313, situato su una collina in Toscana vicino ad Asciano, lo stiamo visitando oggi ed annovera una fantastica vasca per i pesci risalente al 1553 che, nel periodo in cui la regola benedettina vietava il consumo di carne, dava da mangiare ai monaci.

13 Aprile 2011 LE COPERTURE TOSCANE DI PLASTICA PER IL RACCOLTO...

plastica lucente nell’orizzonte toscano

...(delle fragole?) sono le superfici stra-luccicanti che in parte impacchettano le verdi terre della Toscana del Sud, mentre le osservo dal treno ad un solo vagone che mi porta pian piano da Grosseto a Siena, fermandosi ad ogni stazione che incontra sul suo percorso, ognuna di queste tranquille stazioni immerse nel sole sembra avere una sola panchina, con una figura solitaria seduta ad aspettare il treno che deve ancora arrivare, forse solo per vederlo passare?

7 Aprile 2011 LA SEMINA ALL'ISTANBUL HOTHOUSE...

amici dello staff SALT Beyoglu aiutano a piantare

...oggi è stata un’operazione graduale dato che i pesanti sacchi di terra fresca provenienti della foresta turca, il concime, i vermi e i trucioli di legno (per ammorbidire e rendere lucente la terra) hanno fatto il loro lento cammino in direzione del nostro rifugio, al sesto piano della serra sul tetto del SALT Beyoglu, per riempire i contenitori costruiti con le assi di legno che erano state usate in precedenza per il ponteggio dell’edificio; contemporaneamente, eravamo impegnati a raccogliere le piantine e i germogli cresciuti negli alloggi temporanei fatti di bottiglie di plastica e splendide latte dorate di olio di girasole (raccolte dalle adorabili persone che partecipano al nostro abituale ritrovo per il pranzo), per metterli in mostra con effetto drammatico su piedistalli realizzati con cassette di legno rimate; finché non verranno messi nella loro dimora permanente nel terreno e i coltivatori/giardinieri/buongustai di Istanbul non reclaimeranno quello spazio per altre attività o esperimenti.

28 Marzo 2011 L' HOLLAND AMERIKA LIJN A ROTTERDAM...

Holland Amerika Lijn, 1901-07

...è l’edificio statale costruito nel 1901 sopravvissuto ai bombardamenti e situato all’estremità della penisola nel porto di Rotterdam. Era originariamente occupato dagli gli uffici per le spedizioni e dagli alloggi per le migliaia di Olandesi che partivano per Ellis Island a New York – ora è occupato dall’Hotel New York dove ho comodamente soggiornato per un paio di notti – è circondato a pochi blocchi di distanza da un gruppo di grattacieli con uffici e condomini, incluso un lotto di quattro edifici disegnati da OMA e chiamati De Rotterdam, in costruzione dal 1997 e finiti solo da poco.

27 Marzo 2011 BAMBINI PICCOLI IN BICICLETTA...

un tipico genitore di Amsterdam che spinge il figlio in bici più veloce di quanto lui altrimenti potrebbe

...è ciò che vedo girando per questa Amsterdam primaverile – dopo essere arrivato presto a Schiphol per passare un po’ di giorni in Olanda per appuntamenti e progetti futuri – dato che i genitori portano i figli in giro per tutta la città, spingendosi a vicenda, col risultato che i bambini vanno velocissimi, il che deve essere molto divertente per loro.

24 Marzo 2011 FIORI E SPAZZATURA DI STRADA A NAPOLI...

bancarella di tulipani e mucchio di spazzatura l’uno di fronte all’altro in una strada di Napoli

...li vedo una accanto all’altra, in questa magnifica città selvaggia che da anni soffre di problemi di gestione dei rifiuti.

23 Marzo 2011 “BELLE VERDURE”...

il contadino “belle verdure” con i suoi funghi e il suo meticoloso giardino a Praiano

...è il nomignolo azzeccato del personaggio locale di Praiano, che cresce i suoi alimenti in orti perfettamente organizzati e curati, circondati da bellissimi muri di contenimento che ha costruito con rocce ricavate dal suo modesto pezzo di terra, dove dal suo forno a legna sforna anche pane e pizza, produce il suo vino dalla sua uva, fa l’olio d’oliva dai suoi stessi alberi, i suoi funghi, alleva i suoi polli, pesca il suo pesce, raccoglie la sua frutta, e tutto il resto, con l’eleganza di un vero artista con una particolare estetica, che unisce con sicurezza casualità e trash (vaschette per il ghiaccio a forma di pesce riproposte come vasi da giardino e come muri) con la meticolosità e attenzione (dovreste vedere la sua catasta di legno che segue la ripida curvatura della terra, in cui i tronchi sono attentamente impilati e ordinati per grandezza, forma e colore) – così oggi abbiamo fatto un centinaio di scalini sulla collina di Praiano per fare visita a quest’uomo, un personaggio tuttofare eccezionalmente creativo, in una città piena di gente di questo tipo (dove le persone hanno sempre fatto tutto, vivendo in una terra difficile, in cui niente entra o esce a meno di un grande sforzo), del quale alcuni amici avevano sentito parlare e del quale avevano sempre ammirato il lavoro manuale, ma che non avevano mai incontrato; il tempo che abbiamo pas-

sato in questo posto, ascoltandolo parlare del suo lavoro, chiedendogli della sua vita e imparando i suoi metodi, mi fa capire perché vivo in Italia in questo momento.

21 Marzo 2011 ‘HOW TO IMAGINE: A NARRATIVE ON ART, AGRICULTURE AND CREATIVITY’...

la vecchia copia malconcia di “How to Imagine” che mi ha seguito in così tanti viaggi senza essere stata mai letta

...è un libro di riflessioni del 1984 (narrato e tradotto da Henry Martin) dell’artista italiano Gianfranco Baruchello (nato nel 1924) che nel 1973 è andato a vivere in un modesto terreno a nord di Roma, vicino Formello, per intraprendere una vita di agricoltura come arte – e dopo anni in cui ho portato in giro questo piccolo libro sapendo che prima o poi avrei dovuto leggerlo, finalmente questo fine settimana ho avuto l’occasione di finirlo tutto in una volta, accoccolato nella vecchia e grande villa di campagna di un amico in un piccolo antico villaggio tra le scoscese colline della Sabina che sovrastano le pianure romane nella parte Nord del Lazio – le brillanti divagazioni del libro su ogni argomento, dai readymades di Duchamp alla cura delle pecore, si sono rivelate una lettura coinvolgente e piacevole, ulteriormente ispiratrice per le mie future fantasie agricole.

18 Marzo 2011 MONTE TESTACCIO...

antico rifiuto romano, ora una graziosa collina verde circondata da night club e bar

...è la figura verde brillante che incombe su di me ogni mattina – mentre pedalo giù verso il mercato biologico all’ex-mattatoio – ed uno dei monumenti antichi romani ancora esistenti che preferisco, questo colossale mucchio di spazzatura creato all’incirca tra il 2 a.C. e il 3 d.C. fatto di 53 milioni di anfore in terra cotta usate per trasportare l’olio di oliva nella Roma Imperiale, oggi appare come un elemento geologico nel panorama, una montagna di cespugli selvatici nel quartiere Testaccio di Roma.

5 Marzo 2011 BALCONI ROMANI...

balconi romani (questi qui ricordano il cubismo Ceco)

...è uno spazio domestico privato posseduto da molti romani, che provano a valorizzarlo al massimo – di solito pieno di piante e panni stesi (cosa che sto cominciando a prendere in considerazione per il mio terrazzo romano, dato che sta arrivando la primavera con più sole e più caldo).

4 Marzo 2011 MECCANICO ROMANO SOTTERRANEO...

‘underground’ Trastevere Moto

...si trova giusto sotto la collina dove abito e ci passo davanti ogni giorno per arrivare a Trastevere, è fico, come qualsiasi attività, casa, istituzione o business *underground* – in senso letterale o figurativo

– sono affascinato dalle costruzioni sotterranee da quando ero piccolo – ho scritto la mia tesina di prima media sulle case sotto terra e ricoperte di terra, dopo aver scoperto i libri dell’architetto Malcolm Wells nella biblioteca della scuola e più tardi sono riuscito ad avere la mia casa semi-underground ad L.A., il cui orto di verdure è sul tetto.

2 Marzo 2011 MAPPE E CALENDARI...

Mappa Dymaxion con indicati i progetti venturi e tre anni del calendario iCal mi conferiscono una piacevole calma

...sono le cose che in questo momento mi circondano e, graficamente parlando, sono le cose che mi danno più piacere dal punto di vista visivo e concettuale (forse perché sono un freak iper-organizzato, maniaco nel pianificare, che non ama niente di più che la sensazione di avere sotto controllo la propria vita attraverso il calendario e gli spostamenti sulla mappa). Un muro è coperto da tre anni di vita sotto forma di dettagliato calendario iCal stampato e l’altro muro è pieno di progetti venturi, contrassegnati da frecce rosse poste su quella che considero la mia creazione grafica/cartografica più bella di tutti i tempi – la mappa Dymaxion brevettata da Buckminster Fuller nel 1946 – che divide il globo in triangoli in una proiezione bidimensionale ripetutamente falsata, in cui i triangoli possono essere mossi e ricomposti in modo che ogni nazione possa essere al centro, in cui ogni triangolo e ogni nazione sono ugualmente distorti, contrariamente a quelle mappe antiche dove “tu” sei sempre nel mezzo, in modo non distorto, e tutti gli altri sono periferici e praticamente deformati.

1 Marzo 2011 VALERIA DE FRANCISCIS...

Valeria de Franciscis come interprete della mamma dispotica di Gianni Di Gregorio in Gianni e le Donne

...è l’attrice neofita novantacinquenne che recita il ruolo della madre di Gianni Di Gregorio nel suo nuovo film *Gianni e le Donne* (un seguito del suo fortunato anche se low-budget *Pranzo di Ferragosto*, nel quale fa sempre la parte della madre) che abbiamo visto questo weekend al delizioso cinema Greenwich a Testaccio (dove ci siamo sentiti molto giovani in mezzo ad un pubblico decisamente più anziano) ed è stato divertente vederla rubare la scena nel ruolo di una di quelle vecchie e vigorose mamme borghesi italiane addobbate con tanta bi-giotteria e luccicanti colori pastello satinati.

Fritz Haeg (1969) ha studiato come architetto, ma il suo lavoro si muove oggi attraverso varie discipline e diversi media, tra cui il giardinaggio, la danza, la performance, il design, le installazioni, l’ecologia e l’architettura. La maggior parte dei suoi progetti è commissionata e presentata da musei ed istituzioni d’arte. Il suo lavoro prevede spesso la partecipazione di altre persone in progetti che si adattano a luoghi e situazioni particolari.

POLITICS AND THE AVANT-GARDE

PIERO GILARDI WAS THE MOST THEORETICAL AND IDEALIST OF ALL THE MEMBERS OF ARTE POVERA. THIS PIECE – WHICH GILARDI WROTE FOR THE SEMINAL EXHIBITION OP LOSS SCHROVEN, CURATED BY WIM BEEREN AND OVERLOOKED IN HISTORY ONLY BECAUSE OF ITS TAKING PLACE A FEW DAYS BEFORE HARALD SZEEMANN’S MUCH MORE CELEBRATED WHEN ATTITUDES BECOME FORM – IS MAYBE THE IDEOLOGICAL SUMMARY OF GILARDI THE ARTIST, THINKER AND ACTIVIST. EVEN THOUGH IT’S NOT AN EASY TEXT, CONTEXTUALIZED WITHIN A HISTORICAL CLIMATE IN WHICH POLITICAL STRIFE PAVED ITS WAY WITH IDEOLOGIES PENETRATING EVERY FIELD OF HUMANISTIC ACTIVITY, IT REPRESENTS IN ITS COMPLEXITY A LUCID HISTORICAL ANALYSIS, IN “REAL TIME”, OF THE RELATIONSHIP BETWEEN POLITICS AND THE AVANT-GARDE. GILARDI REVIEWS THE EXPERIENCES OF NOUVEAU REALISM, POP ART, MINIMAL ART AND EVEN ARTE POVERA ITSELF, IDENTIFYING AND HIGHLIGHTING THEIR RESPECTIVE SUCCESSES, CONTRADICTIONS AND FAILURES. BUT MORE THAN ANYTHING, THIS TEXT SHOWS A DEEP AND FIRST-HAND UNDERSTANDING OF THE INTERNATIONAL ART SCENE, A SOMEWHAT RARE CHARACTERISTIC IN ITALIAN ARTISTS OF THAT TIME. THIS MAY WELL BE WHY GILARDI IS CONSIDERED A CARDINAL FIGURE IN THE ITALIAN AND INTERNATIONAL ARTISTIC DIALOGUES BETWEEN THE LATE SIXTIES AND VERY EARLY SEVENTIES, RIGHT BEFORE “ABANDONING ARTISTIC METAPHOR AND TAKING PART IN THE REVOLUTIONARY STRUGGLE...”

words by piero gilardi

Pop and Nouveau Realisme: analysis and myth of technological society

At the beginning of the 60’s, pop and nouveaux realistes looked at “mass-media” as a clarifying force in human relationships; intuition of the objectivity of the relationship induced by the technological system seemed to open up new avenues of freedom for the individual; the myth of a classless society, encouraged by the planning of consumption, lifted the artist out of the anguish of an ideological debate embroiled in abstractions and frustrations without end.

The explosion of Pop Art with its “naïve” vigor gave new-Dada language a fresh and vital taste; Nouveau Realisme, more timid and intellectually inclined, was interpreted by Restany as the artistic beginning of a new technological humanism.

Neofigurazione, Newexpressionism and Nouveau-surrealisme used the iconography of the mass-media with the old aim of social criticism, an inheritance of abstract art.

It was the moment of a renewed cultural faith in technology. The instruments wielded by technology had lost all sense of magic and empiricism, and had become part of the social picture; neo-capitalism was waxing stronger and “information” was passing from infrastructure to the structure of society.

Artists, together with a fair sprinkling of intellectuals, were convinced that technological society, with its own new internal logic, would solve the general problem of association; programming and planning were creating a platform for human relationships that was both unified and objective. The dazzling nature of this psychological discovery was such that the problems presented by technological progress and by its inherent social contradictions were overlooked. From the first moment of this discovery, artists such as Lichtenstein, Warhol, Wesselmann, Hamilton, Cristo

and Raysse penetrated even more deeply into the linguistic mechanism employed by the media of commerce; the initial approach of the new-Dada group was abandoned in favour of structural and ideological adherence to consumer society.

This work was continued by Oldenburg, Dine, Rosenquist, Pistoletto, Fahlstrom and Arman in terms that were either more analytical or more romantic but were in any case detached from the intrinsic logic of the media themselves.

The kinetic artists developed a view of technological society based on an ideology that was both static and preconstituted; the political conscience they proclaimed was inefficient and, for them, artistic discovery resolved itself into an attempt to import a degree of humanistic rationalization into the alienating factors presented by the new dimension.

Primary Structures and Funk Art: acceptance and refusal of “system”

The Pop dimension has spread from 1965 onwards; its content has been reduced to essentials; the reductive experience of Primary Structures and Minimal Art has been born.

The ideology of consumer and information society remains; artists, however, having pursued their analysis of its iconography to the limit, now concentrate their attention on its entropic structure.

The language formally employed undergoes a startling change, though its meaning remains within the ambit of the technological dimension; we pass from the “fullness” of the repeated image, presented by Warhol, to the “emptiness” of Morris’s geometrical bodies; from space to time by way of “obsolescence”; yet, this is a bodily void whose “material” is supplied by technology; it is represented in the dramatized language of Morris, Judd, Flavin, Andre and Grosvenor, or in the calculated speech of Sol LeWitt, Smithson and Snelson; in the case of Europe, we may mention the names of King, Tucker and Heerich.

Mc Luhan's analysis of contemporary media has given support to the intuitions of these artists; the New York art trade is reaping the benefits of the counterpart of the lack of success that Pop art was met with among the protestant and iconoclastic collectors of the United States and Northern Europe; in California, Los Angeles has come forward with the technological sensuality of the minimalists. Here again, the message is both symbolic and unified.

The artists of the San Francisco Bay area have been the first to pose the "political" problem implied, *a posteriori*, in the technological dimension; their way of so doing has been violent, subjective and total.

Funk Art is not a current but an artistic "climate". Its formal language is inspired by Oldenburg, its literary suggestions and its psycho-analytical elements are stressed. Yet there is no trace of mystification, nor even of that naïve background which is a feature of even the most radical technological experiences of the New York school as a direct result of its subjective refusal of a social and historical perspective. Robert Smithson, in the course of interview, refused to acknowledge the concept of "establishment".

The "naïf" element is certainly not absent in Funk Art expression. Its mental dimension, however, embraces the fallen myth of technology. A group of New York artists – Adams, Hesse, Sonnier, Viner, Bourgeois and Isreal – linked together by Lucy Lippard into an "Eccentric Abstraction" current, was very close to the Funk artists in 1966. Later, however, contact with structural experience brought them towards the dominant cultural environment and thence to the final development of Minimal Art, described *to-day* by Morris as "Anti-form Art". Funk artists, such as Paris, Bitney, Linder, Melchert, Anderson, Baden, Wiley and Potts, lived in a cultural environment that was influenced by traditional humanism as much as by the Zend. The three most important sections of the University of California are spread around San Francisco's Bay area; it was at Berkeley that the first student revolt broke out in 1962.

On the campuses of the Bay, community life and cultural debate have developed on lines that have been truly individual and free. Eager and constant participation in the world's political events has not been a barrier to psychedelic experiences, radicalised by the hippies of Heigh Ashbury as an escape from social reality. There has been a clear awareness of the position of the United States as a country pinned down by the contradictions of its economic system and faced with a political crisis that could only be overcome by a "qualitative jump forward" on the ideological plane; for the students of the Bay, no adventure in the realms of space can divert attention from the crucial nature of the political situation that surrounds them.

Students, scientists and artists of the Bay look upon technology as a generalised and acquired infrastructure; a new dimension has been found for the technological system as the mechanical extension of man; on the mental level, they have not only changed the "perspective" of reality, they have even eliminated the idea of "perspective" itself; without formally shifting from the plenum to the void, they have developed a new condition at a half-way point between these two extreme situations.

This new condition has been experimented in terms of practical reality and has become an acquired part of their conscience; their actions on the system that surrounds them in the material sense is conducted with instruments that do not envisage competition with the objectives of the system itself; unlike their European counterparts of the 22nd March or of the SDS, they have not felt the need to form a political theory after their action; structural work is discounted, their existential dimension is that of an influential and "contaminant" globality.

Art of the Latin area: individual experience and the participation of the public

The new perception of globality and of the disintegration of structural limits has had Beuys, Spoorri and Pistoletto as its European forerunners, but the area of its community experience has not

been as great as that of Funk Art.

Getting out from ideological premises, the kinetic artists have seen a structural crisis come to maturity in the field of language, similar to that pervading political institutions; in spite of their ready support of student agitation, radical events, such as those of last May in Paris, have come as a rude awakening.

The European position is, of course, still a long way distant from the developed technological and consumer structures found in the U.S.A. The authoritarian "system" that makes use of these structures, however, is both worldwide and unified; western neocapitalism and the technocracy of the Soviet block see eye to eye on this point.

Whereas the "minimal" artists aimed at the objective realisation of a visible symbol of the entropy of the system, some artists, working independently, had already achieved a clear expression of an existential outlet outside the system; as examples, we may refer to Medalla, Hoke and Boezem; similar work was carried out by the political avant-gardes of the Strasbourg "Situationists" and by the Berlin Free University – true social "islands" these in the world of European culture.

Turning to Italy, the critic Germano Celant united a group of new artists in a spontaneist and anti-structural "situation"; inspired by the work of Pistoletto, this was known as "Poor Art" and its first tiny manifesto, published in October 1967, already spoke in terms of "guerrilla warfare" against the system; this movement included Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Pascali, Piacentini, Paolini, Merz and Zorio; later, Prini and Calzolari. At first, the association was somewhat strained and, with the passing of time, an air of institutionalism crept in, revealing a facet of commercial promotion and a tendency to seek integration with the international artistic establishment.

In its more mature moments, Poor Art has been based on environments and actions that often involved the public and were staged in places for-

mally alien to works of art. In Latin America, Suarez, Paksa, Stoppani and others carried out further environmental experiments; indeed, this form of expression would seem to be particularly congenial to artists of Latin origin. Through its formal and psychological implications, the environment leads to the idea of the new globality; it offers a rapprochement between art and life, between thought and action; the new environment is not a space conditioning the viewer, but an experience of freedom which leads him to the recognition of his own perceptive autonomy; the psychological mechanism involved is similar to that underlying the political "mobilisation" of modern student meetings.

The cultural revolution: the experience of a creative praxis

The Press has seen the Chinese cultural revolution as a move aimed at mobilising the youth to strengthen the personal power of Mao. Yet some of the more profound features of this event must be seen against the background of the newer and more radical problem of existence faced by the entire technological society; permanent political mobilisation itself has brought into being a climate of extroversion and extraordinarily perceptive fluidity among the youth of China.

The most serious error committed by Western observers has been that of assigning too much importance to symbolic and ritual factors. In schools, factories and hospitals, work is suspended for the choral recitation of Mao's verses with complete disregard for the pressing needs of the moment or for the demands imposed by technological rhythms; only if we succeed in looking beyond the symbolic content of this action shall we get a clear idea of its function as a "horizontal" emotive relationship and as a psychic decontamination from structural and technological work. In the technocratic or capitalist system, decontamination of this type enters into the programme in the guise of the entertainment industry with its release and escapist fare. One of Mao's sayings is: "Wouldst thou know the apple? Eat it"; the content of his verses is cathartic in the sense that

the simple, but nevertheless conscious gesture of eating the apple brings the individual into touch with reality on the plane of time: the external stimulus and the inner sensation are seen as the same, with no intrusion from the abstract relativism of the mind. This attitude is as far from the Zend as it is from Western empiricism, but stands close to the perceptive dimension of the artistic and political avant-gardes that lie outside the system. Many people, "progressists" and at the same time ambiguous, spoke of the May barricades in Paris as a great Happening; their interpretation of the facts sought, by way of a distorting rationalisation, to carry over to the language of the theatre an event born of the creative forces of life: life, indeed, was involved, political life in its most all-embracing and real form; the element of creativity was to be found in the emotional relationship uniting those who took part, and in the individual simultaneity of thought and action.

During May, the Latin Quarter, as well as other parts of Paris, was flooded with mural graffiti and manifestos; the latter were extremely terse and violent and extended the range of the face-to-face communication being made during the action in the streets. They were generally published, at the rate of about 10 per night, by the Atelier Populaire des Beaux Arts.

European students have also developed political discussion in the market-place in another fashion; in the squares of Paris, groups of 10-12 would trace a circle on the ground and begin a discussion called "the truth game": after an hour or so, they would move away leaving the square full of people engaged in animated discussion; in Italy, students have chosen the big stores as places in which to "interrogate" each other in public, or to act out sketches dealing with recent events, such as the procession of the previous days or their companions in prison.

In New York, some Greenwich Village groups have established communication in the streets by means of "shock tactics". At Central Station, a group of Marine commandos carried out a quick and highly realistic "shooting" of a Vietnamese

girl; one of these groups, closer to the language of the visual avant-garde, uses the Village Voice for publicising its environments; a famous example is the house in the downtown Puerto Rican section which was taken over as a living museum, with each stick of filthy furniture idiotically labeled "art object", "serial work", etc.; political message and the demystification of art were united via an intense unity of awareness typical of the moral climate of New York.

Although not politically aligned, underground cinema is a phenomenon that must be linked to the cultural revolution; the New American Cinema, in particular, arose with premises that stamped it as an "off" phenomenon far superior in range than any other phenomenon of the same type; recently, due to that attitude of creative naiveté common to a good part of the American visual avant-garde, its impulses have become clothed in moralism and the phenomenon itself has been institutionalised. In his European lectures, Mekas said that the New American Cinema was like one of nature's creative forces. Today the vital ferment of the underground cinema are the "news-reel" films prepared by two identically-named cooperatives in New York and San Francisco; their documentary set-up is forming a new creative unit between art and politics.

In the widest sense, the cultural revolution has little to do with culture, though some of its phases are an experiment in the creative dimension that the avant-garde artists have also reached by way of individual maturation.

The relationship between the avant-garde artists and reality: premises and modalities

No ideology filters through the relationships between the new political avant-gardes and reality; the "strategy" and "tactics" of practical action remain; in the same way, "poetry" has fallen from grace in the case of the artistic avant-garde, behaviour and communication remain; the symbols of the cultural revolution have no greater importance than the "signs" of the artistic avant-garde.

The strategy and the tactics involved in the relationship between artists and reality can be traced out via their own words, especially in the case of those uttered over the last couple of years; Pistoletto has written: "After every action, I step to one side and proceed in a direction different from that formulated by my subject, since I refuse to accept it as an answer"; Artschwager, referring to one of his environments composed of small black signs scattered all around and extending outside the bounds of the gallery itself, declared "[...] the space that they (the signals) take in transcends its own physical limits and stretches out into mental and total space"; Walter de Maria has said: "something always enters in a streak of non-purity. It's that point, where warm meets cold, action meets inaction, that's what interests me".

Emilio Prini states: "creative action must join hands with reality in every one of its aspects - climate, the people and things that stand around it"; Ger van Elk, speaking of the "verbal actions" prepared by Dibbets for German T.V., said "... there will not be any communication between Dibbets and the public since the latter will be put an instrument in an act of mental and total creativity"; William Wiley says: "When I get up each day, I reinvent my life minute by minute"; speaking of the question "To find the time or let it find me?", Steve Kaltenbach wrote: "It is possible to manipulate an object so as to achieve an alteration in the perception of the object or the environment; an object may also be manipulated to bring about an alteration in perception itself"; finally, we may quote a reasoned statement made by Boezem; "... the whole scene is open and there is an evolution by individuals who find that they are "stuff" outside the cadre of art-history. And just that is the 'news' in it - the engagement with total reality".

The economic position of the artistic avant-garde: the crisis institutions and the outlook for the future

In the case of the art-trade establishment in New York and, at second remove, the whole of the western avant-garde market, the driving force is

no longer financial gain but the acquisition of cultural power as an end in itself; the gallery owners of the avant-garde are interested in controlling the informative structure of an artistic movement or of a group of artists; the making of a profit is a matter of secondary consideration.

It is well known that the majority of the avant-garde galleries in the States run at a loss. Their financing, via the assistance of a notorious clause in the tax legislation, offers one of the many safety-valves for exuberant capital spending; at the same time, the avant-garde is held on a leash, channeled into political neutrality and, in a word, absorbed into the ideology of the "system".

The work of museums of modern art is equally tied to social structures, but is clearly less sensitive to the strains of the struggle for cultural power and free from commercial interests; the U.S. museums, like galleries, are closely bound up with the private economy; the galleries look upon museums interested in avant-garde art as an instrument for enhancing the prestige of their own artists.

The most functional contribution being made by the museums of the United States and northern Europe is that of impartial analysis of single sectors or situations of avant-garde research; exhibitions with a historical or comprehensive panorama are always heavy; today, one-man shows stand for cultural mystification that is a contradiction of the new environmental content offered by the avant-garde.

The crisis facing the large official exhibitions came to a head in 1968 with the storm that raged round the Venice Biennale; a timid protest also disturbed the opening of the Kassel Documenta 4 exhibition, a grandiose affair laid on with the aid of public funds, but lacking in objectivity.

Exhibitions inspired with the breath of novelty have been organised by the Albright Knox Foundation, Buffalo, by the Pasadena Museum and the Berne Kunsthalle; but artists have found their most effective freedom of action in mixed-art

festivals, in action meetings and one-day group shows; in Italy, the most successful exhibition has been that of the “Poor Actions” festival at Amalfi.

The less intensive, but free and uninterrupted work on the artistic community level has been carried on by the Art Departments of American universities and in some European schools of art.

The politics of art

In concluding a lecture in a school of figurative art, Herbert Marcuse said “[...] in that case, art with all its affirmative force would form part of the liberating power of the negative and would serve to set free the unconscious and the conscience, both of them mutilated, that lend strength to repressive institutions. I believe that modern art is discharging this duty with greater awareness and method than before. The rest is not within the purview of the artists. Implementation and the real change that would set free both men and things are left to the field of political action; the artist does not take part therein as such. Today, however, this external activity is, perhaps, closely linked with the position held by art and perhaps with the achievement of the ends of art itself”. Marcuse has here laid his finger on something that is both different and positive in the new position adopted by art; his is not a full understanding, however, since he is still impeded by “vertical” logic; the cathartic function and the world of the negative are real but nevertheless obvious features of the present avant-garde; the connection between art and politics is not to be thought of as an infrastructure but as falling on a horizontal plane in the forms of mental and emotional “closeness”; art, in its linguistic and structural aspects, is already finished – absorbed into the entropy of the system.

The only reason why free artists still express themselves through the medium of signs is that their consciousness has not yet brought forth a globality that is “functional” by nature; avant-garde artists at one with the establishment take on more and more the appearance of isolated,

mechanical extensions of the body of the system; for the rest, entire experience is already a mental reality, “functional” experience is not: psycho-analytical and sociological obstacles continue to call for resort on the part of the individual artist to the “defence” offered by signs; the condition of entire being, as opposed to the unidimensionality of the system, has only been spasmodically experimented.

Between today and the achievement of the “global continuum” of art-life lies a series of “economic” actions that must be undertaken: participation in the revolutionary praxis, demystification of the cultural dialogue, and “epidermic contact” between artists all over the world.

Piero Gilardi (1942) was an exponent of the Arte Povera movement, from which he later distanced himself. In the crucial period that goes from 1967 to 1969, his artistic activity was concentrated predominantly on theory. He was an important intermediary between Turin and the international scene and achieved worldwide recognition in the mid-60s for his experiments with unorthodox materials and sculptural forms that starkly contrasted with contemporary tendencies.

POLITICA E AVANGUARDIA

Piero Gilardi è stato il più teorico ed idealista tra gli esponenti dell'Arte Povera. Questo testo – che Gilardi scrisse per la seminale mostra Op Loss Schroven, curata da Wim Beeren e messa in ombra da un punto di vista storico per il solo fatto che ebbe luogo pochi giorni prima della ben più celebre When Attitudes Become Form di Harald Szeemann – è forse il condensato ideologico del Gilardi artista, teorico ed attivista. Sebbene non sia un testo facile, poiché inserito in un clima storico in cui la lotta politica si faceva strada con le sue ideologie in ogni campo dell'attività umanistica, rappresenta nel suo complesso una lucida analisi storica, in “real time”, del rapporto tra politica ed avanguardia. Gilardi passa in rassegna le esperienze dal Nouveau Realism, della Pop Art, della Minimal Art fino alla stessa Arte Povera, mettendone in evidenza i rispettivi successi, contraddizioni e fallimenti. Ma questo testo sottolinea soprattutto una conoscenza della scena artistica internazionale profonda e vissuta in prima persona, cosa piuttosto rara tra gli artisti italiani di quegli anni. È forse per questo che Gilardi è considerato un punto cardine nel dialogo artistico italiano ed internazionale a cavallo tra la fine degli anni sessanta e i primissimi anni settanta, giusto prima di “abbandonare la metafora dell'arte e partecipare alla lotta rivoluzionaria”.

Pop e Nouveau Realisme; analisi e mito della società tecnologica

A d inizio anni '60, gli artisti del movimento Pop e i Nouveaux Réalistes vedevano i “mass media” come una forza in grado di rendere più chiari i rapporti umani; erano convinti che la relazione indotta dal sistema tecnologico fosse obiettiva, e che grazie ad essa si aprissero nuove possibilità per la libertà dell'individuo; il mito di una società senza classi, sostenuto dalla pianificazione del consumo, liberava gli artisti dall'angoscioso dibattito ideologico, fatto di astrazioni e frustrazioni infinite.

L'esplosione della Pop Art, con la sua forza “naïf”, diede un tocco di freschezza e vitalità al linguaggio del New-Dada; il Nouveau Realisme, più timido e schierato intellettualmente, fu invece letto da Restany come il principio artistico di una nuova forma d'umanesimo tecnologico.

La Neofigurazione, il Newexpressionism e il Nouveausurrealisme usavano invece l'iconografia dei mass media con il vecchio obbiettivo della critica sociale, un'eredità dell'arte astratta.

Fu proprio in questo momento che prese piede una rinnovata fede culturale nella tecnologia. Gli strumenti tecnologici avevano definitivamente perso il loro senso magico ed empirico; erano diventati parte del ritratto sociale; il neocapitalismo cresceva sempre di più, e l’ “informazione” passava dall'infrastruttura alla struttura della società.

Gli artisti, insieme ad un ristretto gruppo di intellettuali, erano convinti che la società tecnologica, con la sua nuova logica interna, avrebbe risolto il problema generale legato all'idea di associazione; la programmazione e la pianificazione avevano creato una piattaforma unitaria ed obbiettiva per le relazioni umane. La natura psicologica di questa

scoperta era così abbagliante che i problemi posti dal progresso tecnologico, e dalle sue relative contraddizioni sociali, erano stati dimenticati. Fin dal primo momento, artisti come Lichtenstein, Warhol, Wesselmann, Hamilton, Cristo e Raysse penetrarono in modo sempre più profondo nel meccanismo linguistico utilizzato dai media commerciali; l'approccio iniziale del gruppo New-Dada era stato abbandonato a favore dell'aderenza ideologica e strutturale alla società del consumo.

Questo lavoro fu portato avanti da Oldenburg, Dine, Rosenquist, Pistoletto, Fahlström e Arman, in modo forse più analitico, o forse più romantico, ma in ogni caso distante dalla logica intrinseca dei media stessi.

Gli artisti cinetici svilupparono invece una visione della società tecnologica basata su un'ideologia statica e precostituita; la visione politica che proclamavano era inefficiente e, secondo il loro punto di vista, l'invenzione artistica consisteva nel tentativo di aggiungere un grado di razionalizzazione umanistica agli elementi alienanti di questa nuova dimensione.

Primary Structures e Funk Art: accettazione e rifiuto del “sistema”

La dimensione Pop si è diffusa a partire dal 1965; il suo contenuto è stato però ridotto all'essenziale; nascono così le esperienze riduttive delle Primary Structures e della Minimal Art.

L'ideologia del consumo e della società dell'informazione resta; gli artisti, tuttavia, avendo portato al limite l'analisi legata all'iconografia, concentrano ora l'attenzione sulla sua struttura entropica.

Il linguaggio utilizzato subisce un sorprendente cambiamento da un punto di vista formale, sebbene il suo significato rimanga nell'ambito della dimensione tecnologica; passiamo dalla “pienezza” dell'immagine ripetuta, presentata da Warhol, al vuoto dei corpi geometrici di Morris; dallo spazio al tempo, passando per la “obsolescenza”; si tratta di un vuoto fisiologico, il cui “materiale” è dato dalla tecnologia; rappresentato nel linguaggio drammatico di Morris, Judd, Flavin, Andre e Grosvenor o nel discorso articolato di Sol LeWitt, Smithson e Snelson; in Europa, possiamo menzionare i nomi di King, Tucker e Heerich.

L'analisi dei media contemporanei operata da McLuhan ha sostenuto le intuizioni di questi artisti; a New York, il mondo artistico raccoglie i benefici commerciali legati all'insuccesso della Pop Art, soprattutto tra i collezionisti protestanti e iconoclasti degli Stati Uniti e dell'Europa del nord; in California, Los Angeles si è fatta avanti con la sensualità tecnologica dei minimalisti. Ancora una volta, il messaggio è allo stesso tempo simbolico e unitario.

Gli artisti dell'area della San Francisco Bay sono stati i primi a porre il problema “politico” che era implicito, a posteriori, nella dimensione tecnologica; il modo in cui l'hanno fatto è stato violento, soggettivo e totale.

La Funk Art non è una corrente, ma un “clima” artistico. Il suo linguaggio formale è ispirato ad

Oldenburg, ed enfatizza le suggestioni letterarie e gli elementi psicoanalitici. Tuttavia, come conseguenza del rifiuto soggettivo di una prospettiva storica e sociale, non c'è traccia di mistificazione, né di quel background naïf che troviamo anche nelle esperienze tecnologiche più radicali della scuola di New York. Robert Smithson, nel corso di un'intervista, rifiuta di riconoscere il concetto di “establishment”.

È pur vero che l'elemento “naïf” non è del tutto assente dall'espressione della Funk Art. La sua dimensione mentale, tuttavia, si rifà al mito decaduto della tecnologia. Nel 1966, un gruppo di artisti newyorchesi – Adams, Hesse, Sonnier, Viner, Bourgeois e Isreal – inquadrati da Lucy Lippard nella corrente della “Eccentric Abstraction”, era assai vicino agli artisti Funk. Ma il successivo contatto con le esperienze strutturaliste li ha avvicinati all'ambiente culturale dominante, e quindi allo sviluppo finale della Minimal Art, descritto oggi da Morris come “Anti-form Art”. Gli artisti Funk, come Paris, Bitney, Linder, Melchert, Anderson, Baden, Wiley e Potts, vivevano in un ambiente culturale influenzato tanto dall'umanesimo tradizionale quanto dallo Zend. Le tre sezioni più importanti dell'Università della California sono tutte concentrate nella baia di San Francisco; è a Berkeley che nel 1962 si è verificata la prima rivolta studentesca.

Nei campus della Bay, la vita comunitaria e il dibattito culturale si sono sviluppati in modo sincero, su percorsi individuali e liberi. La partecipazione entusiasta e costante agli eventi politici mondiali non ha ostacolato le esperienze psichedeliche, portate a livelli radicali dagli hippies di Heigh Ashbury come fuga dalla realtà sociale. La consapevolezza che gli Stati Uniti siano una nazione bloccata dalle contraddizioni del suo stesso sistema economico, e di fronte ad una crisi politica che può essere superata solo con “un salto qualitativo in avanti” sul piano ideologico, è sempre stata chiara: per gli studenti della Bay, nessuna avventura nello spazio può spostare l'attenzione dalla natura cruciale della situazione politica che li circonda.

Studenti, scienziati e artisti della Bay ritengono la tecnologia un'infrastruttura ormai generalizzata e acquisita; si è definita una nuova dimensione per il sistema tecnologico, come estensione meccanica dell'uomo; a livello mentale, non hanno solamente cambiato la “prospettiva” della realtà, hanno persino eliminato l'idea stessa di “prospettiva”; senza spostarsi formalmente dal pieno al vuoto, hanno sviluppato una condizione nuova, a metà strada tra questi due estremi.

Questa nuova condizione è stata sperimentata in termini di realtà pratica ed è entrata a far parte della loro coscienza; le azioni nei confronti del sistema che li circonda sono portate avanti con strumenti che non vogliono competere con gli obbiettivi del sistema stesso; diversamente dalle controparti europee del 22 Marzo o dello SDS, non hanno mai avvertito la necessità di impostare una teoria politica a seguito delle loro azioni; il lavoro strutturale è svalutato, la loro dimensione esistenziale è quella di una globalità influente e “contaminante”.

L'arte dell'area Latina: esperienza individuale e la partecipazione del pubblico

Questa nuova percezione di globalità, e la disintegrazione dei limiti strutturali, hanno avuto in Beuys, Spoerri e Pistoletto i loro antesignani europei, ma la portata di questa esperienza comunitaria non è mai stata ai livelli di quella della Funk Art.

Lasciando da parte le premesse ideologiche, gli artisti cinetici hanno visto maturare la crisi strutturale nel campo del linguaggio, in modo simile a quella che ha investito le istituzioni politiche; malgrado il loro pronto sostegno alla mobilitazione studentesca, alcuni eventi radicali come quello del Maggio scorso a Parigi, sono stati un brusco risveglio.

La posizione europea è, ovviamente, ancora molto distante dalle strutture tecnologiche e consumistiche più avanzate degli U.S.A. Il “sistema” autoritario che fa uso di queste strutture, tuttavia, è allo stesso tempo globale e unificato; sotto questo aspetto, il neocapitalismo occidentale e la tecnocrazia del blocco sovietico vedono le cose allo stesso modo.

Mentre gli artisti “minimali” mirano alla realizzazione oggettiva di un simbolo visibile, che rappresenti l'entropia del sistema, alcuni artisti, lavorando in modo indipendente, hanno raggiunto già da tempo degli sbocchi esistenziali che si esprimono al di fuori del sistema; posso citare come esempi Medalla, Hoke e Boezem; un lavoro simile è stato portato avanti dalle avanguardie politiche del “Situazionismo” di Strasburgo e dalla Libera Università di Berlino – vere e proprie “isole” sociali nel mondo della cultura europea.

Puntando l'attenzione sull'Italia, il critico Germano Celant ha messo insieme un nuovo gruppo di artisti in una “situazione” spontanea e antistrutturale; ispirata al lavoro di Pistoletto, essa va sotto il nome di “Arte Povera”, e il suo primo piccolo manifesto, pubblicato nell'Ottobre del 1967, già parlava di “guerriglia” contro il sistema; il movimento includeva Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Pascali, Piacentino; Paolini, Merz e Zorio; successivamente, Prini e Calzolari. Inizialmente ci sono state delle tensioni, ma poi con il passare del tempo ha preso piede una ventata di istituzionalizzazione, rivelando tutto un lato di promozione commerciale e il tentativo di integrarsi con l'establishment artistico internazionale.

Nei suoi momenti più alti, l'Arte Povera ha sviluppato la creazione di ambienti ed azioni che coinvolgevano spesso il pubblico ed erano realizzate in luoghi normalmente alieni alle opere d'arte. In America Latina, Suarez, Paksa, Stoppani e altri, hanno portato avanti esperimenti ancora più avanzati nella creazione di ambienti; effettivamente, questa particolare forma espressiva sembra del tutto congeniale agli artisti di origine latina. Attraverso le implicazioni formali e psicologiche, la creazione di ambienti propone l'idea di una nuova globalità; offre una riconciliazione tra arte e vita, tra pensiero e azione; il nuovo ambiente non è uno spazio che condiziona lo spettatore, ma un'esperienza di libertà che lo porta a riconoscere la sua autonomia percettiva; il meccanismo psicologico inerente è simile a quello che sottostà alla “mobilitazione”

politica degli incontri studenteschi moderni.

La rivoluzione culturale: l'esperienza di una prassi creativa

La Stampa ha giudicato la rivoluzione culturale cinese come un tentativo di mobilitare la gioventù per consolidare il potere personale di Mao. Tuttavia, alcune delle caratteristiche più profonde di quest'evento vanno viste alla luce del più recente e radicale problema esistenziale che pervade l'intera società tecnologica. La mobilitazione politica permanente ha favorito un clima in cui i giovani cinesi si trovano ad essere più estroversi, e in cui si è prodotta una straordinaria fluidità percettiva.

L'errore più serio commesso dagli osservatori occidentali è stato quello di dare troppa importanza ai fattori simbolici e rituali. Nelle scuole, nelle fabbriche e negli ospedali, il lavoro viene sospeso per recitare tutti insieme i versi di Mao, nella totale indifferenza rispetto alle esigenze del momento o alle imposizioni dei ritmi tecnologici; se riusciamo a guardare oltre il contenuto simbolico di questa azione, potremmo avere un'idea chiara della sua funzione di relazione emotiva “orizzontale”, e di decontaminazione dal lavoro strutturale e tecnologico. Nel sistema tecnocratico o capitalista, una decontaminazione di questo tipo fa invece capo al programma di facciata dell'intrattenimento con la sua funzione di valvola di sfogo e d'evasione. Uno dei detti di Mao è: “Sapresti riconoscere una mela? Mangiala”; il contenuto di questi versi è catartico, nel senso che il semplice, ma cosciente, gesto del mangiare una mela porta l'individuo in contatto con la realtà sul piano del tempo: lo stimolo esterno e la sensazione interna sono viste come parti della stessa cosa, senza alcuna intrusione da parte del relativismo astratto della mente. Questa attitudine deriva allo stesso tempo dallo Zend e dall'empirismo occidentale, e trova espressione nella dimensione percettiva delle avanguardie artistiche e politiche che agiscono fuori dal sistema. Molte persone, che erano al tempo stesso “progressiste” e ambigue, parlavano delle barricate di Maggio a Parigi come di un grande happening; la loro interpretazione dei fatti, frutto di una razionalizzazione distorta della realtà, sembrava riportare un evento nato dalle forze creative della vita al linguaggio del teatro; la vita, infatti, era il punto, una vita politica nella forma più onnicomprensiva e reale possibile; l'elemento della creatività andava trovato nel rapporto emotivo, che univa tutti coloro che partecipavano, e nell'individuale simultaneità di pensiero ed azione.

A Maggio, il quartiere latino, così come altre parti di Parigi, fu ricoperto di graffiti e manifesti; questi ultimi in particolare erano espliciti e violenti, e approfondivano la comunicazione faccia-a-faccia che era stata portata avanti durante le azioni di strada. Di solito erano stampati, al ritmo di dieci a notte, dall'Atelier Populaire des Beaux Arts.

Gli studenti europei hanno sviluppato la discussione politica nei confronti del mercato in modo differente; nelle piazze di Parigi, gruppi di 10-12 persone tracciavano un cerchio per terra per iniziare una discussione chiamata “il gioco della verità”: dopo circa un'ora si spostavano, lasciando la piazza piena di gente impegnata in un'animata discussione; in Italia, gli studenti hanno scelto i grandi negozi

come luoghi in cui “interrogarsi” pubblicamente tra di loro, o per mettere in scena piccoli sketch basati su eventi di attualità, come la processione avvenuta nei giorni precedenti o le storie dei loro compagni in prigione.

A New York, alcuni gruppi del Greenwich Village hanno sviluppato una comunicazione di strada che fa uso di “strategie dello shock”. Alla Central Station, hanno messo in scena un commando di marine nell'atto di una realistica “esecuzione” di una ragazza vietnamita; uno di questi gruppi, molto vicino al linguaggio dell'avanguardia artistica, ha utilizzato il Village Voice per pubblicizzare degli ambienti; un famoso esempio è una casa, nell'area portoricana di downtown, che è stata trasformata in un museo vivente, con tutti gli elementi dell'orrendo arredamento etichettati, con fare demenziale, come “opera d'arte”, “oggetto seriale”, etc.; il messaggio politico e la demistificazione dell'arte sono tenuti insieme grazie ad una solida e condivisa consapevolezza, tipica del clima morale di New York.

Anche se politicamente non allineato, il cinema underground è un fenomeno che deve essere messo in relazione con la rivoluzione culturale; il New American Cinema, in particolare, era nato con l'etichetta di fenomeno “off”, ma era molto più ampio rispetto ad altri fenomeni simili; recentemente, per colpa di quell'ingenuità creativa comune a gran parte dell'avanguardia visiva americana, i suoi fermenti si sono imbevuti di moralismo e il fenomeno stesso si è istituzionalizzato. Nelle sue conferenze europee, Mekas disse che il New American Cinema era come una forza creativa della natura. Oggi i fermenti più vitali del cinema underground sono i “cinegiornali” realizzati da due cooperative che portano lo stesso nome a New York e San Francisco; l'obbiettivo dei loro documentari è una nuova creatività a cavallo tra arte e politica.

In senso più ampio, la rivoluzione culturale ha poco a che fare con la cultura, anche se alcune delle sue fasi sono esperimenti creativi che gli artisti delle avanguardie raggiungono attraverso la maturazione individuale.

La relazione tra gli artisti delle avanguardie e la realtà: premesse e modalità

Nessuna ideologia filtra dai rapporti tra le nuove avanguardie politiche e la realtà; la “strategia” e la “tattica” d'azione pratica rimangono valide; allo stesso modo, “la poesia” ha perso la sua grazia nell'ambito dell'avanguardia artistica, ma l'attitudine e la comunicazione rimangono le stesse; i simboli della rivoluzione culturale non hanno avuto maggiore importanza dei “segni” dell'avanguardia artistica.

La strategia e le tattiche utilizzate dagli artisti in rapporto alla realtà possono essere tracciate attraverso le loro stesse parole, specialmente negli ultimi due anni; Pistoletto ha scritto: “Dopo ogni azione, mi giro da una parte e procedo in una direzione diversa da quella formulata dal mio soggetto, visto che rifiuto di accettarla come risposta”; Artschwager, riferendosi a uno dei suoi ambienti composti da piccoli elementi neri sparpagliati e disposti al di là dei confini della stessa galleria, dichiarava “... lo spazio dove essi (gli elementi) sono inseriti trascende i suoi stessi limiti fisici per tramutarsi in

uno spazio mentale e totale”; Walter de Maria ha detto: “ogni cosa può essere portata ad un livello di non-purezza. È questo punto, dove il caldo incontra il freddo, l'azione incontra l'inattività, ciò che mi interessa”.

Emilio Prini dichiara: “l'azione creativa deve prendersi per mano con la realtà in tutti i suoi aspetti – l'aria, le persone e le cose che gli stanno intorno”; Ger van Elk, parlando delle “azioni verbali” preparate da Dibbets per la televisione tedesca, disse “... non ci sarà alcuna comunicazione tra Dibbets e il pubblico, dato che quest'ultimo sarà lo strumento di un'azione creativa totale”; William Wiley afferma: “Quando mi alzo, ogni giorno, reinvento la mia vita minuto dopo minuto”; riflettendo sulla domanda “Trovare il tempo o lasciare che sia lui a trovare me?”, Steve Kaltenbach scrisse: “E' possibile manipolare un oggetto in modo tale da ottenere un cambiamento nella percezione dell'oggetto o di un ambiente; un oggetto potrebbe anche essere manipolato al fine di causare un'alterazione nella percezione stessa”; infine, potremmo citare una frase ben ragionata di Boezem; “... l'intera scena è aperta, e assistiamo ad un'evoluzione in tutti coloro che si rendono conto di essere “cose” al di fuori dell'ambito della storia dell'arte. È questa l'unica “notizia” – la partecipazione ad una realtà totale”.

La posizione economica dell'avanguardia artistica; l'istituzione della crisi e la prospettiva del futuro

Nel caso dell'establishment commerciale dell'arte di New York e, in seconda istanza, dell'intero mercato occidentale legato alle avanguardie, la forza trainante non è più il guadagno finanziario, ma il raggiungimento di un potere culturale fine a se stesso; i proprietari della gallerie d'avanguardia sono interessati a controllare la struttura d'informazione di un movimento artistico o di un gruppo di artisti; il profitto è una questione che va in secondo piano.

E' ben noto che la maggior parte delle gallerie d'avanguardia negli Stati Uniti sono in perdita. Il loro finanziamento, grazie all'aiuto di una nota clausola nella legislazione sulle imposte, offre una delle tante valvole di sicurezza per coprire le esuberanti spese di capitale; allo stesso tempo, l'avanguardia è tenuta al guinzaglio, sintonizzata su una neutralità politica e, in una sola parola, assorbita nell'ideologia del “sistema”.

Il lavoro dei musei d'arte moderna è anch'esso legato alle strutture sociali, ma è ovviamente meno sensibile alla necessità di lottare per il potere culturale, ed è libero dagli interessi commerciali; negli Stati Uniti, i musei, come le gallerie, sono fortemente connessi all'economia privata; le gallerie vedono i musei come uno strumento per accrescere il prestigio dei loro artisti.

Il contributo più funzionale dato dai musei degli Stati Uniti e del Nord Europa è quello di un'analisi imparziale dei singoli settori o delle singole situazioni legate all'ambiente delle avanguardie; le mostre con un respiro storico onnicomprensivo sono sempre molto impegnative; le grandi mostre personali rappresentano oggi una mistificazione culturale che è in contraddizione con il contenuto ambientale proposto dalle avanguardie.

La crisi che colpì le grandi mostre ufficiali ha rag-

giunto il suo culmine nel 1968, con la tempesta che si è scatenata sulla Biennale di Venezia; una timida protesta ha disturbato l'inaugurazione di Documenta IV, un grande evento organizzato con l'aiuto di fondi pubblici, ma carente di obiettività.

Mostre caratterizzate da una certa ventata di novità sono state fatte dall'Albright Knox Foundation, Buffalo, dal Pasadena Museum e dalla Kunsthalle di Berna; ma gli artisti hanno trovato di fatto maggiore libertà di movimento nei festival interdisciplinari, nelle azioni di gruppo e nelle collettive di brevissima durata; in Italia, la mostra di maggior successo è stata quella del festival di “Azioni Povere” ad Amalfi.

Un lavoro meno intenso, ma libero ed incessante nella comunità artistica è stato quello portato avanti dai dipartimenti d'arte delle università americane e dalle scuole d'arte europee.

La politica dell'arte

Concludendo una conferenza in una scuola di arti figurative, Herbert Marcuse disse “...in questo caso, l'arte, con tutta la sua forza positiva, formerebbe parte del potere liberatorio del negativo e aiuterebbe a liberare l'inconscio e la coscienza, entrambe menomate, che hanno rafforzato le istituzioni repressive. Rispetto al passato, credo che l'arte moderna si stia congedando da questo dovere con più consapevolezza e metodo. Tutto il resto non rientra nei compiti degli artisti. Il miglioramento e il vero cambiamento, che dovrebbero servire a liberare gli uomini e le cose, vengono lasciati al campo dell'azione politica; l'artista non ne prende parte in quanto tale. Oggi, tuttavia, questa attività esterna è messa in stretta connessione con la posizione presa dall'arte e, forse, con il compiersi della fine dell'arte stessa”. Marcuse punta il dito qui su qualcosa di contemporaneamente divergente e positivo in relazione alla nuova posizione assunta dall'arte; la sua non è, comunque, una comprensione piena del fenomeno, in quanto egli è ancora ostacolato da un logica “verticale”; la funzione catartica e il mondo del negativo sono reali, ma pur sempre ovvie caratteristiche dell'avanguardia presente; il legame tra arte e politica non va pensato come infrastruttura, ma come discesa sul piano orizzontale nella forma di una “vicinanza” mentale ed emotiva; l'arte, nelle sue proprietà linguistiche e strutturali, è già finita – assorbita nell'entropia del sistema.

L'unica ragione per la quale gli artisti liberi si esprimono attraverso il mezzo dei segni è che la loro coscienza ancora non ha portato avanti una globalità che è “funzionale” per sua natura; gli artisti d'avanguardia in accordo con l'establishment hanno sempre di più assunto le sembianze di estensioni isolate e meccaniche del corpo del sistema; per il resto, l'intera esperienza è una realtà mentale, non un'esperienza “funzionale”; ostacoli di tipo psicanalitico e sociologico continuano a chiedere di essere affrontati dagli artisti con la “difesa” dei segni; la condizione totalizzante dell'essere, opposta all'unidimensionalità del sistema, è stata sperimentata solo in maniera sporadica.

Tra la situazione attuale e il raggiungimento di un “continuum globale” di arte-vita si frappongono una serie di azioni “economiche” che devono essere considerate: la partecipazione nella pratica rivoluc-

zionaria, la demistificazione del dialogo culturale e il “contatto epidermico” tra gli artisti di tutto il mondo.



Rosa Barba
Stage Archive

TRENTINO

28.05.2011 - 28.08.2011

1



Archivio del '900
Stage Archives

Centro internazionale
studi sul Futurismo

The observer is always in the international-centre of things
for the study of Futurism

Biblioteca
Close up: Library



Provincia autonoma di Trento
Comune di Trento
Comune di Rovereto

Mart Rovereto
museo di arte
moderna e contemporanea
di trento e rovereto
Corso Bettini, 43
38068 Rovereto - TN

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: 800 397760
Tel. +39 0464 438 887
infogruppi@mart.trento.it
info@mart.trento.it
www.mart.trento.it

In collaborazione con /
In collaboration with



Fondazione Galleria Civica
Centro di Ricerca
sulla Contemporaneità di Trento
info@fondazionegalleriacivica.tn.it
www.fondazionegalleriacivica.tn.it

in partnership con /
in partnership with:



The Infinite Conversation Between 2 Head-Hunters

by

Pedro Barateiro and Vincenzo de Bellis

Script for a conversation, a dialogue, a performance, a theater play or a film to be spoken out
loud in the middle of a group of people, for those you know and the one's you don't.

The Infinite Conversation
Between 2 Head-Hunters

[Hunter 1 and Hunter 2 are in a restaurant having a meal]

Hunter 1: We happy?

[Hunter 2 continues staring at the briefcase’s contents]

Hunter 1: We happy?

Hunter 2: Yeah, we happy.

[some seconds later]

Hunter 1: Wanna bite? They’re real tasty.

Hunter 2: Ain’t hungry.

Hunter 2: Want some pork ears?

Hunter 1: No man, I don’t eat pork.

Hunter 2: Are you Jewish?

Hunter 1: Nah, I ain’t Jewish, I just don’t dig on swine, that’s all.

Hunter 2: Why not?

Hunter 1: Pigs are filthy animals. I don’t eat filthy animals.

Hunter 2: This pork ear tastes goood. Pork tastes so goood.

Hunter 1: Hey, sewer rat may taste like pumpkin pie, but I’d never know ‘cause I wouldn’t eat the filthy motherfucker. Pigs sleep and root in shit. That’s a filthy animal. I ain’t eat nothin’ that ain’t got sense enough to disregard its own feces.

[Hunter 1 and Hunter 2 leave the restaurant and get into a car. Hunter 1 is driving]

Hunter 2: How about a dog? Dog eats its own feces.

Hunter 1: I don’t eat dog either.

Hunter 2: Yeah, but do you consider a dog to be a filthy animal?

Hunter 1: I wouldn’t go so far as to call a dog filthy but they’re definitely dirty. But, a dog’s got personality. Personality goes a long way.

Hunter 2: Ah, so by that rationale, if a pig had a better personality, he would cease to be a filthy animal. Is that true?

Hunter 1: Well we’d have to be talkin’

about one charming motherfuckin’ pig. I mean he’d have to be ten times more charmin’ than that President pig of yours, you know what I’m sayin’?

Hunter 2: What about if that pig gave you a head massage?

Hunter 1: Whoa, whoa, whoa, whoa... stop right there. That’s totally different. You’re saying it metaphorically right?. That’s a whole different game. It would have to be a really fuckin’ good head massage. Maybe your idea of head massage differs from mine, but, you know, ain’t the same fuckin’ ballpark, it ain’t the same league, it ain’t even the same fuckin’ sport. Look, head massages don’t mean shit.

Hunter 2: Have you ever given a head massage?

Hunter 1: [scoffs] Don’t be tellin’ me about head massages. I’m the head massage fuckin’ master.

Hunter 2: Given a lot of ‘em?

Hunter 1: Shit yeah. I got my technique down and everything, I don’t be ticklin’ or nothin’.

Hunter 2: Would you give a guy a head massage?

[Hunter 2 gives Hunter 1 a long look, realizing he’s been set up]

Hunter 1: Fuck you.

Hunter 2: You give them a lot?

Hunter 1: Fuck you.

Hunter 2: You know, I’m getting kinda tired. I could use a head massage myself.

Hunter 1: Man, you best back off, I’m gittin’ a little pissed here.

[Hunter 1 and Hunter 2 get out of the car and enter a building]

Hunter 1: Look, just because I won’t be givin’ no head massage don’t make it right for Luke to throw Mike into a glass motherfuckin’ house, fuckin’ up the way the nigger talks. Motherfucker do that shit to me, he better paralyze my ass, ‘cause I’ll kill the motherfucker, know what I’m sayin’?

Hunter 2: I ain’t saying it’s right. But you’re saying a head massage don’t mean nothing, and I’m saying it does. Now look, I’ve given a million ladies a million head massages, and they all

meant something. We act like they don’t, but they do, and that’s what’s so fucking cool about them. There’s a sensuous thing going on where you don’t talk about it, but you know it, she knows it, fucking Luke knew it, and Mike should have fucking known better. I mean, that’s his fucking wife, man. He can’t be expected to have a sense of humor about that shit. You know what I’m saying?

Hunter 1: That’s an interesting point. Come on, let’s get into character.

[Hunter 1 and Hunter 2 enter a house and grab a guy called Marvin. They bring the guy out of the building and they all enter the car. While talking Hunter 2’s gun goes off accidentally and blows Marvin’s head off]

Hunter 2: Whoa!

Hunter 1: What the fuck’s happening, man? Ah, shit man!

Hunter 2: Oh man, I shot Marvin in the face.

Hunter 1: Why the fuck did you do that!

Hunter 2: Well, I didn’t mean to do it, it was an accident!

Hunter 1: Oh man I’ve seen some crazy ass shit in my time...

Hunter 2: Chill out, man. I told you it was an accident. You probably went over a bump or something.

Hunter 1: Hey, the car didn’t hit no motherfucking bump!

Hunter 2: Hey, look man, I didn’t mean to shoot the son of a bitch. The gun went off. I don’t know why.

Hunter 1: Well look at this fucking mess, man. We’re on a city street in broad daylight here!

Hunter 2: I don’t believe it.

Hunter 1: Well believe it now, motherfucker! We gotta get this car off the road! You know cops tend to notice shit like you’re driving a car drenched in fucking blood.

Hunter 2: Just take it to a friendly place, that’s all.

Hunter 1: This in the Valley, man. Ain’t no friendly places in the Valley.

Hunter 2: Well, this ain’t my fucking town, man!

Hunter 1: Shit!



Image: Head hunters seated with their head. Formosa. George Grantham Bain Collection, Library of Congress, Washington, D.C., Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-DIG-ggbain-02271]

[Hunter 1 dials a number on his cell phone]

Hunter 2: What you doin’?
Hunter 1: I’m calling Jimmie, my old partner. He lives in Toluca Lake.
Hunter 2: Where’s Toluca Lake?
Hunter 1: It’s just over the hill here over by Burbank Studios. If Jimmie’s ass ain’t home, I don’t know what the fuck we’re going to do, man. ‘Cause I ain’t got no other partners in 8-1-8.

[Hunter 1 talks on the phone]

Hunter 1: Hey Jimmie, yo! How you doin’, man? It’s me, listen up man, me and my homeboy are in serious fucking shit. We’re in a car and we gotta get off the road, pronto. I need to use your garage for a couple of hours.

[an hour later Hunter 2 and Hunter 1 are cleaning the inside of the car which is covered in blood]

Hunter 1: Oh, man, I will never forgive your ass for this shit. This is some fucked-up repugnant shit.
Hunter 2: Did you ever hear the philosophy that once a man admits that he’s wrong he is immediately forgiven for all wrongdoings? Have you ever heard that?
Hunter 1: Get the fuck out my face with that shit! The motherfucker that said that shit never had to pick up itty-bitty pieces of skull on account of your dumb ass.
Hunter 2: I got a threshold, man. I got a threshold for the abuse that I will take. Now, right now, I’m a fuckin’ race car, right, and you got me in the red. And I’m just sayin’, I’m just sayin’ that it’s fuckin’ dangerous to have a race car in the fuckin’ red. That’s all.
Hunter 1: Well, I’m a mushroom-cloud-layin’ motherfucker, motherfucker! Every time my fingers touch brain, I’m Superfly T.N.T., I’m the Guns of Navarone! IN FACT, WHAT THE FUCK AM I DOIN’ IN THE BACK? YOU’RE THE MOTHERFUCKER WHO SHOULD BE ON BRAIN DETAIL! We’re fuckin’ switchin’! I’m washin’ the windows, and you’re pickin’ up this nigger’s skull!

[Hunter 2 is cleaning his bloody hands]

Hunter 1: Fuck, nigga, what the fuck did you do to his towel?
Hunter 2: I was dryin’ my hands.
Hunter 1: You’re supposed to wash ‘em first!
Hunter 2: You watched me wash ‘em.
Hunter 1: I watched you get ‘em wet.
Hunter 2: I was washing ‘em. But this shit’s hard to get off. Maybe if I had Lava or something, I coulda done a better job.
Hunter 1: I used the same fuckin’ soap you did and when I got finished, the towel didn’t look like no goddamn Maxi-Pad!

[a couple of minutes later]

Hunter 1: This was Divine Intervention! You know what “divine intervention” is?
Hunter 2: Yeah, I think so. That means God came down from Heaven and stopped the bullets.
Hunter 1: Yeah, man, that’s what it means. That’s exactly what it means! God came down from Heaven and stopped the bullets.
Hunter 2: I think we should be going now.
Hunter 1: Don’t do that! Don’t you fucking do that! Don’t blow this shit off! What just happened was a fucking miracle!
Hunter 2: Chill the fuck out, man, this shit happens.
Hunter 1: Wrong! Wrong, this shit doesn’t just happen.
Hunter 2: Do you wanna continue this theological discussion now, or do you wanna do it in the jailhouse with the cops?
Hunter 1: We should be fuckin’ dead now, my friend! We just witnessed a miracle, and I want you to fucking acknowledge it!
Hunter 2: Okay man, it was a miracle, can we leave now?
Hunter 1: Yeah, that’s probably a good idea.

[both hunters walk outside the garage into the garden]

Hunter 1: From today on I’ll just walk the earth.
Hunter 2: What’cha mean walk the earth? Hunter 1: You know, walk the earth, meet people... get into

adventures. Like Caine from “Kung Fu.”

[both hunters continue to walk in the street]

Hunter 1: Look, you wanna play blindman? Go walk with the shepherd. But me, my eyes are wide fucking open.
Hunter 2: What the fuck does that mean? Hunter 1: It means, that’s it for me. From here on in you can consider my ass retired.
Hunter 2: Jesus Christ.
Hunter 1: Don’t blaspheme.
Hunter 2: Goddamn.
Hunter 1: I said don’t do that!

[some seconds later]

Hunter 1: So, tell me again about the headbanging bars?
Hunter 2: Okay, what you wanna know?
Hunter 1: Headbanging is legal there, right?
Hunter 2: Yeah, it’s legal, but it ain’t a hundred percent legal. I mean, you can’t just walk into a restaurant, and start headbanging. You’re only supposed to make it in your home or certain designated places.
Hunter 1: So, what’s up with these headbanging bars?
Hunter 2: Well, it breaks down like this: it’s legal to do it, it’s legal to do your own show with it, and, if you’re the proprietor of a headbanging bar, it’s legal to make live shows and profit from it. It’s still illegal to do it around the city, but that doesn’t really matter ‘cause... get a load of this: if you get stopped by the cops when you’re headbanging, it’s illegal for them to make you stop. I mean, that’s a right the cops there don’t have.
Hunter 1: [laughing] I’m going, that’s all there is to it, I’m fuckin’ going.
Hunter 2: Yeah baby, you’d dig it the most.

[end]

Pedro Barateiro is an artist based in Lisbon.
Vincenzo De Bellis is a curator and critic based in Milan.

THE INFINITE CONVERSATION BETWEEN 2 HEAD-HUNTERS

[Cacciatore 1 e Cacciatore 2 stanno mangiando in un ristorante]

Cacciatore 1: Contento?

[Cacciatore 2 continua a fissare il contenuto della valigetta]

Cacciatore 1: Contento?
Cacciatore 2: Sì, contento.

[qualche secondo dopo]

Cacciatore 1: Vuoi un morso? Sono molto saporite.
Cacciatore 2: Non ho fame.
Cacciatore 2: Vuoi delle bracirole?
Cacciatore 1: No, non mangio il maiale.
Cacciatore 2: Sei ebreo?
Cacciatore 1: No, non sono ebreo, non mi va la carne suina, tutto qui.
Cacciatore 2: Perché no?
Cacciatore 1: I maiali sono animali schifosi. Io non mangio animali schifosi.
Cacciatore 2: Sì ma queste bracirole sono fantastiche. Hanno un buon sapore.
Cacciatore 1: Ehi, un topo avrà anche il sapore di una torta alla zucca, ma non lo saprò mai perché non lo mangio quel figlio di puttana. I maiali dormono e grufolano nella merda. Sono animali schifosi. E io non lo mangio un animale che si mangia le sue feci.

[Cacciatore 1 e Cacciatore 2 lasciano il ristorante ed entrano in macchina. Cacciatore 1 sta guidando]

Cacciatore 2: E il cane allora? Il cane si mangia le sue feci.
Cacciatore 1: Non mangio nemmeno cani.
Cacciatore 2: Sì, ma lo consideri un animale schifoso?
Cacciatore 1: Non arriverei a dire che i cani sono schifosi, ma sono sicuramente sporchi. Un cane però ha personalità. La personalità cambia le cose.
Cacciatore 2: Ah, quindi in base a questo ragionamento, se il maiale avesse maggiore personalità, non sarebbe più un animale schifoso, è così?
Cacciatore 1: Beh, dovrebbe trattarsi di una maialina super affascinante. Dovrebbe essere 10 volte più affascinante di quel maiale del tuo presidente, mi sono spiegato?
Cacciatore 2: E se invece quel maiale ti facesse un massaggio alla testa?
Cacciatore 1: Whoa, whoa, whoa, whoa...fermati qui. E’ completamente diverso. Lo dici in maniera metaforica, giusto? E’ tutta un'altra

cosa. Dovrebbe essere un massaggio veramente fantastico. Forse la tua idea di massaggio è diversa dalla mia, ma non sarebbe lo stesso fottuto campo da gioco, lo stesso campionato, perfino lo stesso sport. Il massaggio alla testa non significa un cazzo.
Cacciatore 2: Ma tu l’hai mai fatto un massaggio alla testa?
Cacciatore 1: [trangugia] Non parlarli a me di massaggi alla testa. Sono un maestro dei massaggi alla testa.
Cacciatore 2: Ne hai fatti molti?
Cacciatore 1: Sì cazzo. Ho la mia tecnica a monte e tutto il resto. Niente solletico, niente di niente.
Cacciatore 2: A un uomo glielo faresti un massaggio ai piedi?

[Cacciatore 2 fissa Cacciatore 1 a lungo, capendo che è incazzato]

Cacciatore 1: Fanculo.
Cacciatore 2: Ne hai fatti tanti?
Cacciatore 1: Fanculo.
Cacciatore 2: Sai, mi sento un po’ stanco. Mi farebbe bene un massaggio alla testa.
Cacciatore 1: Amico, è meglio che la smetti, cominciano a girarmi le palle.

[Cacciatore 1 e Cacciatore 2 escono dalla macchina ed entrano in un palazzo]

Cacciatore 1: Stai a sentire, solo perché non farei mai un massaggio alla testa non è giusto che Luke scaraventi Mike in una merdosissima serra, incasinando il modo di parlare di quel negro. Se quel figlio di puttana me lo facesse a me, o mi paralizza anche il culo o io l’ammazzo, mi sono spiegato?
Cacciatore 2: Non sto dicendo che è giusto. Ma per te un massaggio alla testa non significa niente, per me invece sì. Guarda, ho fatto milioni di massaggi alla testa a milioni di donne, e tutti significano qualcosa. Noi facciamo finta di no, ma invece è così, e questa è la cosa fica. E’ un fatto sensuale che monta dove nessuno dei due ne parla, ma tu lo sai e lo sa lei, quello stronzò di Luke lo sapeva e quel coglione di Mike doveva saperlo ancora meglio. Quella è sua moglie, cazzo! Nessun uomo prende con umorismo certe stronzate. Mi sono spiegato?
Cacciatore 1: E’ un punto di vista interessante. Coraggio, entriamo nei personaggi.

[Cacciatore 1 e Cacciatore 2 entrano in una casa e prendono un ragazzo chiamato Marvin. Portano il ragazzo fuori dal palazzo ed entrano tutti in macchina. Mentre sta parlando, la pistola del Cacciatore 2 cade accidentalmente e spara in testa a Marvin]

Cacciatore 2: Whoa!
Cacciatore 1: Ma che cazzo è successo? Oh che schifo!
Cacciatore 2: Oh cazzo, ho preso in pieno in faccia Marvin.
Cacciatore 1: Ma mi dici perché l’hai fatto?
Cacciatore 2: Ma non volevo farlo, è stato un incidente!
Cacciatore 1: Senti bello ne ho viste di stronzate nella mia vita ma questa...
Cacciatore 2: Stai calmo. Ti ho detto che è stato un incidente. Probabilmente hai preso una buca.
Cacciatore 1: La macchina non preso nessuna maledetta buca!
Cacciatore 2: Hey, basta, non volevo sparare a questo figlio di puttana. E’ partito un colpo. Non so perché.
Cacciatore 1: Ma guarda che casino hai combinato. E ci troviamo in una strada in città in pieno giorno!
Cacciatore 2: Non posso crederci.
Cacciatore 1: Ci puoi credere, figlio di puttana! Dobbiamo togliere la macchina dalla strada! Gli sbirri tendono a notare cose come guidare una macchina inzuppata di sangue.
Cacciatore 2: Portiamo la macchina da qualche amico. Facciamo qualcosa.
Cacciatore 1: Siamo nella Valley. Qui non conosco posti di amici.
Cacciatore 2: Ma cazzo, questa non è la mia città!
Cacciatore 1: Cazzo!

[Cacciatore 1 digita un numero sul suo cellulare]

Cacciatore 2: Che stai facendo?
Cacciatore 1: Sto chiamando Jimmie, un mio vecchio amico. Vive a Toluca Lake.
Cacciatore 2: Dov’è Toluca Lake?
Cacciatore 1: Oltre quella collina vicino a Burbank ci sono anche gli Studios. Se Jimmie non c’è, non so che cazzo dobbiamo fare. Perché non ho nessun altro amico in questa zona.

[un’ora dopo, Cacciatore 2 e Cacciatore 1 stanno pulendo l’interno della macchina ricoperto di sangue]

Cacciatore 1: Oh, cazzo, non ti perdonerò mai per la stronzata che hai fatto. Questa roba fa schifo.

Cacciatore 2: Conosci quella filosofia secondo cui quando un uomo ammette di aver sbagliato gli vengono immediatamente perdonati tutti i suoi errori? L'hai mai sentito dire?

Cacciatore 1: Il figlio di puttana che l'ha detto non ha mai dovuto raccogliere pezzettini di cranio per colpa della tua stupidità.

Cacciatore 2: C'è un limite. C'è un limite preciso alle offese che posso accettare. In questo momento sono una macchina da corsa e tu mi spingi al massimo. Ti sto soltanto dicendo che è pericolosissimo spingere una macchina da corsa. Tutto qua.

Cacciatore 1: E io sono un fungo atomico sterminatore, figlio di puttana, figlio di puttana! Ogni volta che le mie dita toccano cervelli, divento Superfly T.N.T., divento i Cannoni di Navarone! INFATTI, CHE CAZZO CI STO A FARE IO QUI DIETRO? SEI TU CHE DEVI PENSARE AL CERVELLO! Scambiamoci il posto! Io pulisco i finestrini e tu raccogli il cranio di questo stronzolo!

[Cacciatore 2 si sta pulendo le mani insanguinate]

Cacciatore 1: Ma porca puttana, che cazzo stai facendo con questo asciugamano?

Cacciatore 2: Mi stavo asciugando le mani.

Cacciatore 1: Ma di solito uno se le lava prima.

Cacciatore 2: Hai visto che me le sono lavate.

Cacciatore 1: Ho visto che te le sei bagnate.

Cacciatore 2: Le stavo lavando. Ma questa schifezza è difficile da togliere. Se ci fosse stata della pietra pomice avrei fatto di meglio.

Cacciatore 1: Però io ho usato lo stesso sapone e, quando ho finito, l'asciugamano non assomigliava ad un maxi-assorbente!

[un paio di minuti dopo]

Cacciatore 1: È stato un atto di Dio! Sai cos'è un atto di Dio?

Cacciatore 2: Credo di sì. Significa che Dio è sceso dal Paradiso e ha fermato i proiettili.

Cacciatore 1: Sì, ecco che significa. Significa proprio questo! Dio è sceso dal Paradiso e ha fermato i proiettili.

Cacciatore 2: Credo che adesso dovremmo andare.

Cacciatore 1: No! Non farlo cazzo! Non fare cazzate! Quello che è successo è un cazzo di miracolo.

Cacciatore 2: Calmati cazzo, queste cose succedono.

Cacciatore 1: Sbagliato! Sbagliato, queste cose non succedono.

Cacciatore 2: Vogliamo continuare con questa discussione teologica ora, o la vuoi finire in prigione con gli sbirri?

Cacciatore 1: Dovremmo essere già morti, amico! Abbiamo appena assistito a un miracolo

lo e io voglio fartelo capire cazzo!

Cacciatore 2: Okay, è stato un miracolo. Possiamo uscire ora?

Cacciatore 1: Sì, probabilmente è una buona idea.

[i due cacciatori camminano dal garage verso il giardino]

Cacciatore 1: Da oggi vagherò da posto a posto.

Cacciatore 2: Che significa vagare da posto a posto?

Cacciatore 1: Sai, vagare da posto a posto, conoscere gente...vivere avventure. Come Caine in *Kung Fu*.

[I due cacciatori continuano a camminare per strada]

Cacciatore 1: Senti, vuoi giocare a nascondino? Cammina col pastore. Ma per quanto mi riguarda, i miei occhi sono fottutamente aperti.

Cacciatore 2: Che cazzo significa?

Cacciatore 1: È così, almeno per me. D'ora in avanti considera che io mollo.

Cacciatore 2: Gesù Cristo.

Cacciatore 1: Non essere blasfemo.

Cacciatore 2: Per Dio.

Cacciatore 1: Ti ho detto di non dirlo!

[qualche secondo dopo]

Cacciatore 1: OK, raccontami ancora dei bar *headbanging*?

Cacciatore 2: Che vuoi sapere?

Cacciatore 1: L'*headbanging* è legale qui, giusto?

Cacciatore 2: Sì è legale, ma non del tutto. Non puoi entrare in un ristorante e fare *headbanging*. Lo puoi fare a casa tua e in certi posti ben precisi.

Cacciatore 1: Come funziona in questi posti?

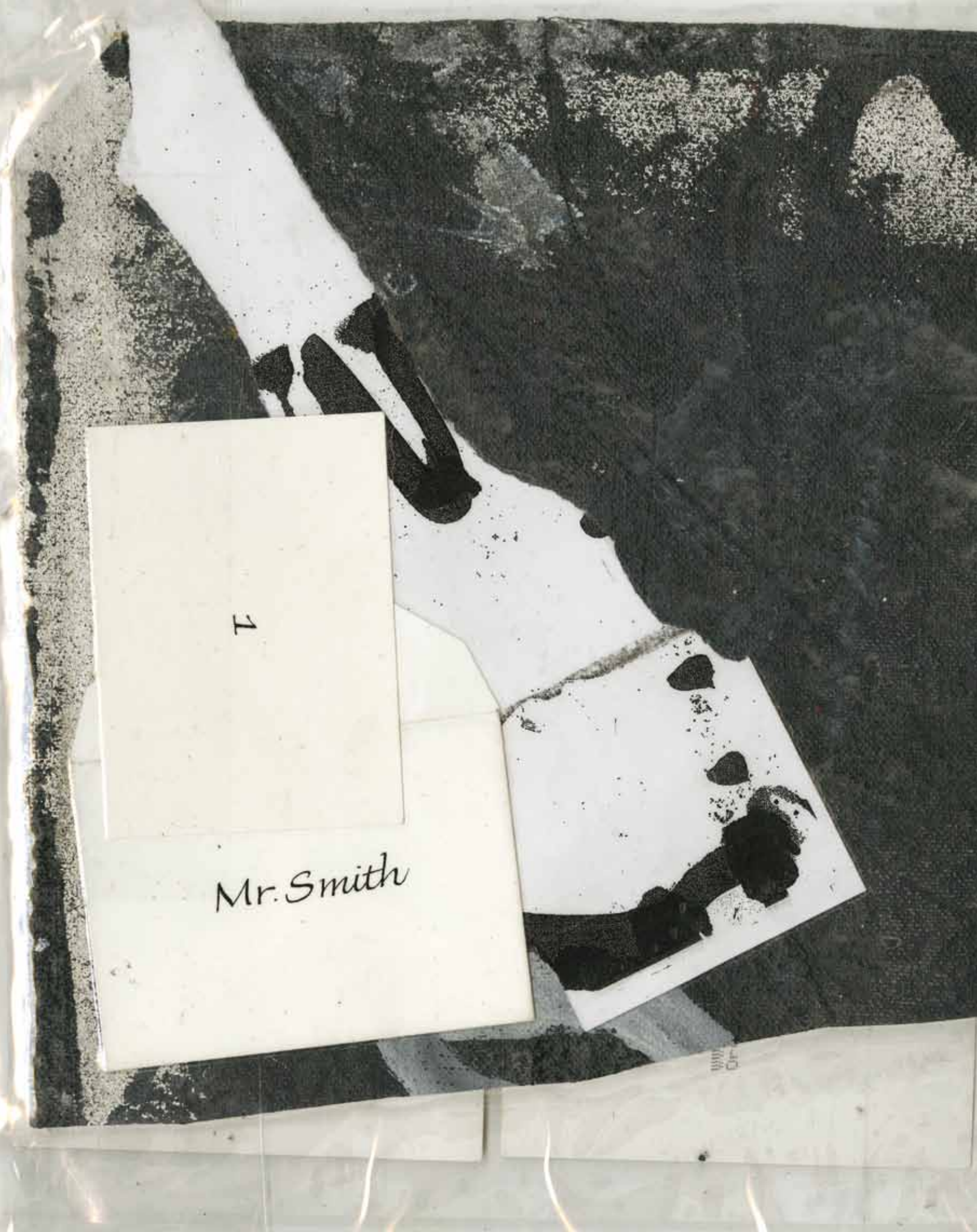
Cacciatore 2: Beh, funziona così: è legale farlo, è legale fare il tuo spettacolo e se sei il proprietario di un bar *headbanging* è legale organizzare spettacoli e farci i soldi. Ma è ancora illegale farlo in giro per la città, ma non è un problema...ascolta: se gli sbirri ti fermano, non possono perché è illegale. C'è un diritto qui che gli sbirri non hanno.

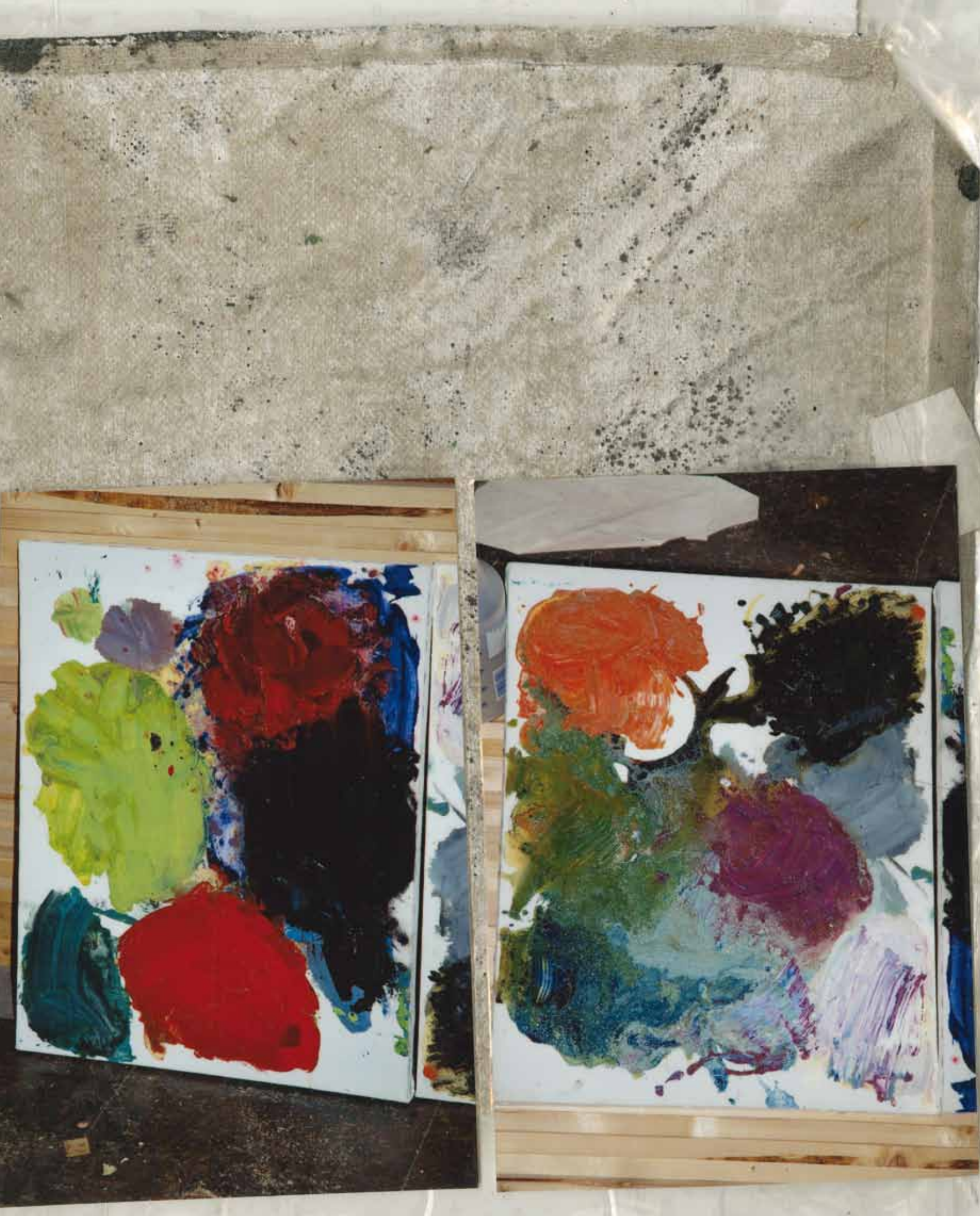
Cacciatore 1: [Ride] Ci vado subito, cazzo se ci vado.

Cacciatore 2: Sì bello, l'hai capito.

[fine]

Pedro Barateiro è un' artista che vive e lavora a Lisbona.
Vincenzo De Bellis è un curatore e critico che vive e lavora a Milano.





• SURFACE TO AIR •



108 RUE VIEILLE DU TEMPLE
75003 PARIS

www.surface-to-air.com

TOPOLOGIES OF CULTURE(S) ON THE SEMIOTICS OF DRY STONE WALLS

A WALL IS A WALL, BUT PRECISELY FOR THIS REASON IT IS ALSO SOMETHING LIVING, SIGNIFYING AND NOT STRICTLY REFERENTIAL. IN ANY CASE, THE OBJECT OF ANALYSIS, HOWEVER FASCINATING, IS NOT THE FOCAL POINT OF THIS TEXT. INDEED, FOR HOWEVER MUCH THE STORY OF DRY WALLS IN RELATION TO CEMENT WALLS IS FASCINATING AND CONTROVERSIAL, WHAT REALLY COUNTS IN THIS ESSAY BY **MASSIMO LEONE** IS THE ATTEMPT TO INTERPRET A HISTORICAL AND CULTURAL DYNAMIC THAT LIES AT THE BASIS OF MOST CONTEMPORARY PHENOMENA. ORGANIC FOOD, INTERIOR DESIGN, FASHION, WEEKEND HOMES IN THE COUNTRY, EVERYTHING, IN ONE WAY OR ANOTHER, POINTS TO A SERIES OF APPARENT CONTRADICTIONS THAT A NEW CONCEPTION OF TECHNOLOGY, CULTURE AND ECONOMY IN THE WESTERN WORLD BRINGS WITH ITSELF.



The picture below (1) represents a dry stone wall near Gagliano del Capo, a small village in Salento, South-East Italy. Dry stone walls (in Italian, ‘muretti a secco’) are a typical feature of the rural landscape of this region, but are also common in many other areas of the planet (from Connemara in Ireland to Napa Valley in California, etc.).



1

Dry stone walls are constructed from stones without any mortar to bind them together.

According to archeological evidence, starting from the Neolithic Age walls of this kind have been used to both mark the limits of a certain territory and obstruct the movement of animals and/or human beings. Dry stone walls have been built using several techniques, but the most common of them is the systematic accumulation of stones removed and collected while cultivating a field.

Whereas dry stone walls were the most common form of delimitation in the landscapes of several Italian (especially Southern and insular) regions at least until the first half of the Twentieth Century, after the Second World War and particularly after the Italian economic boom of the 1950s and 1960s, dry stone walls were progressively replaced by delimitation walls constructed from blocks (most frequently, concrete hollow blocks) and mortar. The following picture (2) represents one of these more recent walls, in the countryside of San Donato, a small village in Salento, South-East Italy.

2



The picture shows some of the characteristic features of the rural landscape of this latitude: a vigorous olive-tree, a field whose reddish color, stony texture, and low undergrowth are those typical of this region, and a perfectly blue sky. Yet, the visual syntax of this picture also contains some elements that seemingly contradict the rural nature of the landscape represented in it: a utility pole next to the olive-tree, the neatly plastered external wall of a large building, a chimney, some more buildings and a lamppost in the foreground, plastic litter, and, above all, a long wall in concrete hollow blocks across the entire picture.

Comparing the picture below (3) — which represents a long dry stone wall separating a poppy field from a wheat field on a background of wild rocks and olive-trees — with the picture above shows how determinant the two different walls are in bringing about either a *rural* connotation of the landscape or a *non-rural* connotation of it.



3

Nevertheless, this is not the only semantic opposition the two walls are related to. As it emerged from informal conversation with several contemporary observers, all more or less sharing the ‘aesthetic culture’ of present-day Southern Italy, most of them would react euphorically when observing the wall in picture 1 (“look, what a beautiful dry stone wall!!!”) and dysphorically when facing the wall in picture 2

(“look, what an ugly wall in concrete hollow blocks!!!”). Architects and designers in present-day South-East Italy generally know very well that dry stone walls and walls in concrete hollow blocks carry different semantic and aesthetic connotations. They know that, at the moment, dry stone walls are ‘cool’ whereas walls in concrete hollow blocks are ‘for losers’. Entrusted with the task of planning the external landscape of a ‘rural’ hotel, for instance, they would never chose the latter, and would systematically adopt the former. However, although most architects and designers are perfectly able to play with these connotations, they rarely take time to wonder why these connotations exist, and why different connotations do not exist instead. This is, on the contrary, the primary goal of semioticians.

Several ‘semiotic’ questions can be asked about the opposition *dry stone walls* versus *walls in concrete hollow blocks*. For the purposes of the present talk, some of the most relevant are:

1. Why were dry stone walls progressively replaced by concrete block walls in post-Second World War South-East Italy, and why are concrete block walls progressively replaced by dry stone walls in present-day South-East Italy?
2. What are the structural oppositions between dry stone walls and concrete block walls?
3. What semantic oppositions are brought about by such structural oppositions, and why?
4. Why do these semantic oppositions include an aesthetic opposition between *beauty* (dry stone walls) and *ugliness* (concrete blocks walls)?
5. Can these replacements be interpreted as signs of a broader ‘cultural change’? What is this ‘cultural change’ and how is it signified by such apparently insignificant mutations in the syntax of the ‘rural’ landscape?

1. Why were dry stone walls progressively replaced by concrete block walls in post-Second World War South-East Italy, and why are concrete block walls progressively replaced by dry stone walls in present-day South-East Italy?

This first question is important also in order to stimulate an epistemological reflection on the relation between semiotics (especially cultural semiotics) and history (especially cultural history). Most historians, in particular those with a Marxist or post-Marxist background, will be tempted to answer: concrete block walls replaced dry stone walls for economic reasons, because the ‘invention’ of concrete blocks made constructing the former much cheaper and faster than constructing the latter. However, such an economic explanation is too simplistic. Firstly because, even within an economic explanatory framework, the quickness and cheapness of concrete block walling in comparison with dry stone walling is far from being a matter of fact. On the one hand, stones removed from the field in order to prepare it for cultivation could be accumulated and arranged to construct a wall around it, the same activity therefore attaining two goals. Moreover, the construction technique was relatively simple, handed down throughout the centuries from generation to generation. On the other hand, concrete blocks as well as the ingredients for mortar had to be bought; they had to be transported from the factory or shop to the field, and a new technique had to be learned in order to arrange them

in a wall. Nowadays the situation has been completely reversed: dry stone walling has become more expensive than concrete block walling because few artisans remember this construction technique, to the point that currently Albanian artisans are contracted in South-East Italy to construct dry stone walls. However, projecting the present economic situation over the past would be a mistake: it is because the aesthetic culture of post-Second World War South-East Italy has progressively marginalized dry stone walling that this construction technique has become comparatively expensive, not vice versa. Hence, the passage from dry stone walls to concrete block walls, as well as the return from the latter to the former, must not be explained only in economic terms, but also in cultural terms. In this as in many other cases, the Marxist explanatory perspective must be reversed: sometimes, it is the cultural structure of a society that produces its economic structure, not only the other way around.

Second, even if the economic qualities of quickness and cheapness could explain the transition between two types of walling, the fact that such economic qualities are eminently cultural should not be neglected. Not all societies value quickness and cheapness in the same way. Those economists who claim the contrary might be too single-minded, as anthropological and historical literature on economic trends demonstrates. Furthermore, the fact that a society, or certain groups within it, value quickness and cheapness more than slowness and expensiveness is not exclusively an economic fact as some economists claim. On the contrary, it is a cultural fact. Generally speaking, even if economy is the infrastructure of culture, as Marxist cultural historians tend to assert, such infrastructure should be studied as a semiotic phenomenon, and within the framework of a cultural semiotics. Within such a framework, the transition from dry stone walling to concrete block walling must be explained not in quantitative terms (which one is faster? which one is cheaper?), but in qualitative terms. What is the meaning of dry stone walling in relation to concrete block walling? To what model of culture do those who choose either of these two types of walling explicitly or, more often, implicitly adhere? The first step to take, within the framework of structural semiotics, is to discover and organize significant oppositions between the two objects under analysis.

2. What are the structural oppositions between dry stone walls and concrete blocks walls?

Oppositions can be divided into two groups: *poietic* oppositions (oppositions concerning the way in which walls are made) and *aesthetic* oppositions (oppositions concerning the way in which walls are perceived).

POIETIC OPPOSITIONS

Construction materials are found in a ‘here’	
<i>Versus</i>	
Construction materials are bought and transported from an ‘elsewhere’	
Cultivating a field and building a wall around it are parts of the same activity	
VS	

Cultivating a field and building a wall around it are independent activities

Cultivating and walling progress simultaneously
VS
Cultivating and walling are not necessarily simultaneous activities

Walling is an indefinite process: stones can be added to the wall, or removed from it at any time
VS

Walling is a definite process: the usage of mortar makes it very difficult to remove concrete blocks; adding new concrete blocks cannot be a casual activity but requires extra mortar

AESTHETIC OPPOSITIONS

Stones are heterogeneous as regards their shape, color, topology, and texture
VS

Concrete blocks are homogeneous as regards their shape, color, topology, and texture

Dry stone walls delimitate the territory in an indefinite way
VS

Concrete block walls delimitate the territory in a definite way

Undergrowth can easily grow amidst the stones of a stone wall
VS

Undergrowth cannot easily grow amidst the blocks of a concrete block wall

Stone walls can be easily altered by external agents (other human beings, animals, atmospheric agents, etc.)
VS

Concrete block walls cannot be easily altered by external agents (other human beings, animals, atmospheric agents, etc.)

3. What semantic oppositions are brought about by such structural oppositions, and why?

The second step of the structural analysis consists in formulating hypotheses about what semantic oppositions could be at stake when dry stone walls and concrete block walls are considered as signifying artifacts characterized by opposite structural features.

The structural oppositions detected above seem to revolve around two thematic foci:

- 1) The relation between work and property;
- 2) The relation between time and property.

On the one hand, dry stone walls seem to embody and express a civilization in which the millenary activity of cultivation and the equally millenary activity of walling are mutually dependent. They are actually

two aspects of the same phenomenon. Both removing stones from a field in order to cultivate it and walling it against the intrusions of other human beings or animals are activities that create not only a cultivation but also a culture: they impose an internal human order (absence of stones, presence of crops) and a social human order (inclusion of some animals, exclusion of others) on the order of nature, which is seen as chaos from the point of view of those who create a cultivation/culture. The field must be protected against both internal natural agents (stones continuously emerging from the ground) and against external animal agents (humans or other species trying to penetrate the field). The gesture that keeps the internal order of the field also creates its external order: creating a field in order to cultivate nature means also creating a wall in order to acculturate humans and the other animal species considered as part of the chaotic world of nature.

At the same time, dry stone walls also signify that the separation between the uncultivated land and the cultivated field, between animal nature without social order and animal nature with social order, is not a definite one. Stones that emerge from the field are not expelled but only marginalized, transformed into a wall that is a frontier but also a memento: new stones might emerge from the ground, and also new agents might dismantle the walls and construct them differently, according to a different project of cultivation/acculturation.

4. Why do these semantic oppositions include an aesthetic opposition between beauty (dry stone walls) and ugliness (concrete block walls)?

After all, the beauty that many see in dry stone walls might stem from the fact that they look like an order emerging from the chaos of nature almost spontaneously, almost naturally, growing like a natural element, like an organism, and therefore giving the impression that such a process of emersion is reversible, and can be followed by an equally spontaneous process of re-immersion of the order of the wall into the chaos of nature. In a dry stone wall, observers do not only admire the human ability of creating a cultural order from the chaos of nature, but also nature's ability to create a natural chaos from the order of humans. Dry stone walls allow observers to see both processes through a transparency in which they both foreshadow and overshadow each other.



3bis. Which semantic oppositions are brought about by such structural oppositions, and why?

On the other hand, concrete block walls, by virtue of both their poietic and aesthetic features, seem to embody and express a civilization in which the millenary activity of cultivation and the equally millenary activity of walling are mutually independent. The sense of the relation between the (cultural) order of work and the (social) order of property is lost, to the point that a field can be walled without being cultivated, as in the case of the field represented in the picture analyzed above. At the same time, concrete block walls, with their chromatic, eidetic, topological, and textural regularity voice a civilization in which the sense of the relation between the order of work and property and the disorder of time is also lost. Stones removed from the field are not accumulated at its margins as a sort of memento of the precariousness of every cultural order; they are simply disposed of, hidden along with any sign that might remind observers of the natural chaos underlying every human order.

4bis. Why do these semantic oppositions include an aesthetic opposition between beauty (dry stone walls) and ugliness (concrete blocks walls)?

As opposed to stones, concrete blocks, so perfectly regular, smooth and grey, so perfectly arranged and so irremovable thanks to the magic force of mortar, express the arrogant myth of a human will that marks the territory once and for all, excluding any further interference from either animate or inanimate agents. After all, if many see concrete block walls as ugly in comparison to dry stone walls it is also because the former seem to visually break the continuity between culture and nature that the latter embody. In expressing a conception of culture as permanent arrangement of nature, concrete block walls are a detriment of the idea of life. Denying the possibility of any rearrangement, of any trespassing, they also convey a connotation of death, intended as the paralysis of nature.

5. Can these replacements be interpreted as signs of a broader 'cultural change'? What is this 'cultural change' and how is it signified by such apparently

insignificant mutations in the syntax of the 'rural' landscape?

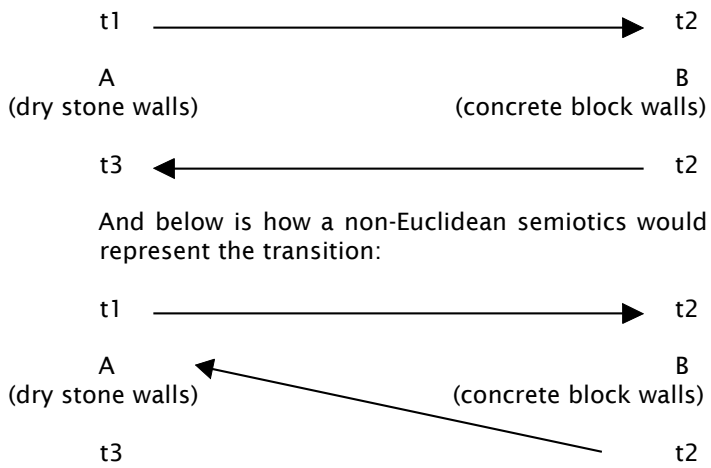
IF dry stone walls are interpreted as signs of a conception of work, property, and time based on the idea of continuity between the order of cultivation/culture and the (dis)order of nature, and concrete block walls are interpreted as signs of a conception of work, property, and time based on the idea of discontinuity between the order of cultivation/culture and the (dis)order of nature, THEN the transition from the former to the latter in post-Second World War Southern and insular Italy can be interpreted not as casual, but as linked with a broader cultural transition: the passage from pre-modernity to modernity, from rural to industrial culture, and from the civilization of the village to the civilization of the city - a passage that many areas in Southern and insular Italy went through starting from the late 1940s and on.

Nevertheless, in order for this interpretative hypothesis to be corroborated, the structure of the transition from dry stone walls to concrete block walls should be compared with the structures of other micro-transitions taking place in the same historical and socio-cultural context. For instance, is the transition from the use of dialect to the adoption of a regional variety of standard Italian in informal conversation among young educated people in South-East Italy from the 1950s onwards somehow comparable to the transition from dry stone walls to concrete block walls? Do both transitions express the same idea of creation of (agricultural, linguistic) identity through separation from a peculiar local context and through reference, instead, to a standardized national context?

Some final words must be spent regarding the cultural meaning of the re-adoption of dry stone walls in present-day South-East Italy, which is somehow paralleled by the current re-adoption of dialect in informal conversation among young educated people of the same region. Why are dry stone walls being constructed again in Salento and other Italian regions? What does this further transition in rural landscape mean from the point of view of cultural semiotics? Answering this question is important not only in order to refine the analysis of cultures (in this case, the architectural cultures of South-East Italy in the second half of the 20th Century and in the beginning of the 21st), but also in order to gain some insights into the culture that underlies the concepts and practice of semiotic analysis.

Until now, structural semiotic analysis has usually been Euclidean: given a transition from dry stone walls to concrete block walls — which embodies a transition from a civilization of continuity between nature and culture to a civilization of discontinuity between them — the opposite transition from concrete block walls to dry stone walls also embodies a symmetric transition from the latter civilization to the former. But this conclusion is wrong because it does not take into account time. Semiotic analysis therefore turns into semiotic paralysis: cultural objects become stereotypes of themselves. The analysis finds nothing but its presuppositions. It is not true that dry stone walls constructed in present-day South-East

Italy bear the same meaning that they used to in the late 1940s. On the contrary, a non-Euclidean semiotics adopts the postulate that, if denying a value A brings about a value -A, denying this value -A does not bring about the value A. It brings about, on the contrary, the value -(-A). This notation is necessary because it keeps memory of the fact that a negation of A took place before a negation of the negation of A. In spatial terms, being in a point A of the semiosphere (the sphere in which culture evolves) at a moment t1 of its history, and being in the same point A of the semiosphere in a moment t3 of its history, after a transition from point A to point B at a moment t2, is not the same. Actually, A at t1 and A at t3 are not the same, as the fragment A-B in the time t1-t2 is not the same as the fragment B-A in the time t2-t3. This is how Euclidean semiotics would represent the transition:



And below is how a non-Euclidean semiotics would represent the transition:

In non-Euclidean semiotics, cultural space is parabolic, and cultural trends that seem parallel actually touch at some point. A value reaffirmed after it was denied is not the same value as it was before denial. It is a value that keeps trace and memory of its denial. It is a value stained by the ghost of its disappearance, as well as by the ghost of the appearance of its opposite value. Inevitably, it ends up somehow resembling its opposite value. This is not just metaphysical gibberish, nor is it a return to Hegel's ontology of thesis, antithesis, and synthesis. On the contrary, it is a practical remark about the fact that, excluding time and history from the analyses of cultural semiotics, as a certain Euclidean culture of semiotic analysis is inclined to do, one fails to understand that semantic structures that look like Euclidean spaces, when analyzed independently from their relation to time, turn into non-Euclidean, parabolic spaces when time is considered as a variable of cultural space. This is why dry stone walls of present-day Salento cannot bear the same value and meaning as dry stone walls in the same region before the massive urbanization of South-East Italy. As in the following picture (5), attempts at recuperating a lost civilization often betray the impossibility of a return through kitsch compromises: the pathetic fake stone walling of a

city roundabout with both stones AND mortar, for example.



5

The culture of analysis that currently characterizes structural semiotics sorely needs the creation of non-Euclidean models where semantic oppositions are represented while they get distorted by the temporal dimension. Only through such models will we be able to understand why building dry stone walls in the countryside of South-East Italy does not have the same meaning that it used to have, or why dialects rediscovered by present-day Italians do not bear the same values as dialects before Italy's linguistic unity, or why religions kindled after secularization do not hold the same place in the cultural semiosphere of contemporary societies, etc., etc.

Essential bibliography.
Brooks, Alan and Adcock, Sean. 1999. *Dry Stone Walling, a Practical Handbook*. Doncaster: BTCV.
Cagin, Louis and Nicolas, Laetitia. 2008. *Construire en pierre sèche*. Paris:editions Eyrolles.
Haberer, Martin. 2001. *Steingärten und Trockenmauern*. Stuttgart: Kosmos.
Lassure, Christian, ed. 1996. *Construire et restaurer à pierre sèche* (L'architecture vernaculaire, tome XX). Paris: CERAV.
Meys, Sofie. 2008. *Lebensraum Trockenmauer. Bauanleitung, Gestaltung, Naturschutz*. Darmstadt: Pala-Verlag.
Murray-Wooley, Carolyn and Raitz, Karl. 1992. *Rock Fences of the Bluegrass*, Lexington, KY: University Press of Kentucky.
Rainsford-Hannay, Colonel F. 1957. *Dry Stone Walling*. London: Faber &Faber.
Spitzer, Jana and Dittrich, Reiner. 2009. *Trockenmauern für den Garten – Bauanleitung und Gestaltungsideen*. Staufen bei Freiburg: Ökobuch Verlag.
The Dry Stone Walling Association. 2004. *Dry Stone Walling, Techniques and Traditions*. Milnthorpe, Cumbria: DSWA.
Tufnell, Richard, et al. 2009. *Trockenmauern. Anleitung für den Bau und die Reparatur*. Bern et al.: Haupt.

Massimo Leone is Research Professor of Cultural Semiotics at the Department of Philosophy, University of Torino, Italy. He has lectured worldwide and authored numerous publications, mostly on the semiotics of visual cultures.

TOPOLOGIE DELLA CULTURA: SULLA SEMIOTICA DEI MURETTI A SECCO.

Un muro è un muro, ma proprio per questo è qualcosa di vivo, significativo e non strettamente referenziale. In ogni caso, va detto subito che l'oggetto d'analisi, per quanto affascinante, non è il punto focale di questo testo. Infatti, anche se la storia dei muretti a secco in relazione ai muri in cemento sia affascinante e controversa, quello che conta davvero in questo saggio di Massimo Leone è il tentativo di interpretare una dinamica storica e culturale alla base di gran parte dei fenomeni contemporanei. Il cibo bio, l'interior design, la moda, la seconda casa in campagna, tutto in qualche modo fa capo ad una serie di apparenti contraddizioni che una nuova concezione della tecnologia, della cultura e dell'economia nel mondo occidentale porta con sé.

La foto 1 rappresenta un muretto a secco nei pressi di Gagliano del Capo, un paesino del Salento. I muretti a secco sono un elemento tipico del paesaggio rurale di questa regione, ma è facile trovarli anche in altre zone del mondo (dal Connemara in Irlanda alla Napa Valley in California, etc.).

I muretti a secco sono costruiti utilizzando soltanto pietre, senza alcuna malta a tenerle insieme. Dai reperti archeologici risulta che muri di questo tipo siano stati utilizzati sin dal periodo Neolitico sia per marcare i limiti di un certo territorio sia per impedire il movimento di animali e/o esseri umani. Varie tecniche sono state utilizzate per costruire muretti a secco, ma la più comune è l'accumulazione sistematica di pietre rimosse e raccolte durante la coltivazione dei campi. Mentre i muretti a secco rappresentavano la forma più comune di delimitazione nel paesaggio di molte regioni italiane (specialmente al sud e nelle isole) almeno fino alla metà del ventesimo secolo, dopo la seconda guerra mondiale, e in particolare dopo il boom economico degli anni '50 e '60, essi sono stati progressivamente sostituiti da muri di recinzione costruiti con mattoni (il più delle volte di cemento forato) e malta. La foto 2 mostra uno di questi muri più recenti nella campagna di San Donato, un altro paesino del Salento.

La foto contiene alcuni degli elementi caratteristici del paesaggio rurale di questa latitudine: un ulivo vigoroso, un campo in cui il colore rossastro, la consistenza pietrosa, e le sterpaglie sono quelli tipici di questa regione, e un cielo perfettamente azzurro. Ma la sintassi visiva di questa foto racchiude anche elementi che sembrano contraddire la natura rurale del paesaggio rappresentato: un palo della luce vicino all'ulivo, le pareti esterne di un grosso edificio, accuratamente intonacate, un comignolo, qualche altra costruzione, un lampione in primo piano, dei rifiuti di plastica e, a dominare lo sguardo, un lungo muro in mattoni di cemento forato che attraversa l'intera foto.

Messa a confronto con la foto 3 – la quale rappresenta un lungo muretto a secco che separa un campo di papaveri da uno di grano, su uno sfondo di rocce e ulivi – risulta evidente quanto la presenza delle due tipologie di muri sia determinante nel conferire al paesaggio una connotazione /rurale/ o

/non-rurale/. Tuttavia, questa non è l'unica opposizione semantica relativa alle due tipologie. Da alcune conversazioni informali con diversi osservatori contemporanei, che più o meno condividevano tutti la stessa "cultura estetica" del Sud Italia contemporaneo, è emerso che la maggior parte delle reazioni rispetto alla foto 1 sono state euforiche ("guarda che bel muretto a secco!!!") e un po' risentite di fronte alla foto 2 ("guarda che brutto muro in mattoni di cemento!!!"). In generale, oggi gli architetti e i designer del Salento sanno bene che i muretti a secco e quelli in blocchi di cemento forato esprimono connotazioni estetiche e semantiche molto diverse. Sanno per esempio che, attualmente, i muretti a secco sono 'cool', mentre i muri in cemento no. Incaricati di progettare l'ambiente esterno di un agriturismo, per esempio, non sceglierebbero mai questi ultimi, ma invece adotterebbero sistematicamente i primi. Comunque, sebbene la maggior parte degli architetti e dei designer siano perfettamente in grado di giocare con queste connotazioni, raramente si concedono il tempo di riflettere sulle ragioni per cui queste connotazioni esistano al posto di altre. È questo, al contrario, l'obiettivo primario dei semiotici. Si possono porre diverse questioni 'semiotiche' rispetto all'opposizione /muretti a secco/ versus /muri in mattoni di cemento/. Tra quelle pertinenti allo scopo di questo testo, le più rilevanti sono:

- 1- Perché mai i muretti a secco sono stati gradualmente rimpiazzati da muri in mattoni di cemento nel Sud Est italiano del dopoguerra, e perché oggi nella stessa regione i muretti a secco stanno progressivamente ri-sostituendo quelli in cemento?
- 2- Quali sono le opposizioni strutturali tra muretti a secco e muri in mattoni di cemento?
- 3- Quali opposizioni semantiche sono generate da tali opposizioni strutturali, e perché?
- 4- Perché queste opposizioni semantiche includono un'opposizione estetica tra /bellezza/ (muretti a secco) e /bruttezza/ (muri in mattoni di cemento)?
- 5- Queste sostituzioni possono forse essere interpretate come segno di un più ampio 'cambiamento culturale'? Qual è questo 'cambiamento culturale'? E come trova espressione all'interno di tali mutazioni, apparentemente insignificanti, nella sintassi del paesaggio 'rurale'?

Questa prima domanda è importante anche al fine di stimolare una riflessione epistemologica sulla relazione tra semiotica (in special modo la semiotica culturale) e storia (in special modo la storia culturale). Molti storici, soprattutto quelli con una formazione Marxista o post-Marxista, saranno tentati di rispondere: i mattoni di cemento hanno sostituito i muretti a secco per ragioni economiche, perché l'invenzione di tali mattoni ha reso la costruzione con questi materiali meno cara e veloce di quella dei muretti a secco. Tuttavia, una spiegazione economica di questo tipo è troppo semplicistica. Prima di tutto perché, anche all'interno di un quadro economico, la velocità e la

convenienza dei muri in mattoni di cemento a confronto con quelli a secco è lungi dall'essere un dato di fatto. Da una parte, le pietre rimosse dal campo al fine di prepararne la coltivazione potevano essere accatastate per costruirne una recinzione, di modo che la stessa azione conseguiva due scopi differenti. In più, la tecnica di costruzione era relativamente semplice, tramandata da generazione in generazione attraverso i secoli. Dall'altra parte, i mattoni di cemento, così come i materiali per la malta, devono essere comprati, devono essere trasportati dalla fabbrica o dal negozio fino al campo, e una nuova tecnica deve essere imparata al fine di trasformare questi elementi in un muro.

Oggi la situazione si è completamente rovesciata: i muretti a secco sono diventati più costosi dei muri in mattoni di cemento, in quanto solo pochi muratori conoscono ancora questa tecnica di costruzione, al punto che al momento per costruire muretti a secco nel Sud Est italiano si chiamano soprattutto muratori albanesi, i quali ancora conoscono questa tecnica. In ogni modo, proiettare la situazione economica di oggi sul passato sarebbe un errore: è per il fatto che l'estetica culturale del dopoguerra ha progressivamente marginalizzato la costruzione di muretti a secco che questa tecnica è diventata più costosa, non viceversa. Ergo, il passaggio dai muretti a secco ai muri in mattoni di cemento, così come il ritorno dei primi a scapito dei secondi, non deve essere spiegato solo in termini economici, ma anche in termini culturali. In questo, come in molti altri casi, la prospettiva esplicitiva Marxista deve essere rigirata: a volte, è la struttura culturale di una società che produce la sua struttura economica, non solo viceversa. Secondo, anche se le qualità economiche di velocità e convenienza potessero spiegare la transizione tra i due tipi di tipologia muraria, non si dovrebbe trascurare il fatto che queste stesse qualità economiche sono profondamente culturali. Non tutte le società valorizzano la velocità e la convenienza allo stesso modo. Come dimostrato anche dalla letteratura antropologica e storica in relazione alle tendenze economiche, quegli economisti che sostengono il contrario propongono forse spiegazioni troppo semplicistiche. Oltretutto, il fatto che una società, o alcuni gruppi al suo interno, valorizzino maggiormente la velocità e la convenienza rispetto alla lentezza e alla dispendiosità non è solo un fatto economico, come pretendono alcuni economisti. Al contrario, è un fatto culturale. Parlando in generale, anche se l'economia fosse l'infrastruttura della cultura, come sostengono gli storici della cultura di stampo Marxista, tale infrastruttura dovrebbe essere studiata come fenomeno semiotico, e all'interno della cornice di una semiotica culturale. In un quadro del genere, la transizione dai muretti a secco a quelli in mattoni di cemento deve essere spiegata non in senso quantitativo (quale delle due tecniche è più veloce? Quale delle due è meno cara?), ma in termini qualitativi. Che significa costruire muretti a secco invece di muri in mattoni di cemento? A quale modello culturale aderiscono in modo esplicito o – ancora più spesso – implicito coloro che scelgono l'una o l'altra di queste due tipologie murarie? Il primo passo da compiere nel quadro di una semiotica strutturale è quello di scoprire e organizzare le opposizioni significanti tra i due oggetti dell'analisi.

2. Quali sono le opposizioni strutturali tra i muretti a secco e i muri in mattoni di cemento?

Le opposizioni possono essere organizzate in due gruppi: opposizioni *poietiche* (che concernono il modo in cui i muri vengono costruiti) ed opposizioni *estetiche* (che concernono il modo in cui i muri vengono percepiti).

OPPOSIZIONI POIETICHE
I materiali per la costruzione vengono trovati in un ‘qui’ <i>Versus</i> I materiali per la costruzione sono comprati e trasportati da un ‘altrove’
Coltivare un campo e costruirvi un muro di cinta sono parte della stessa attività <i>VS</i> Coltivare un campo e costruirvi un muro di cinta sono attività indipendenti
La coltivazione e la costruzione procedono simultaneamente <i>VS</i> La coltivazione e la costruzione non procedono necessariamente in modo simultaneo
Costruire muri è un processo indefinito: le pietre possono essere aggiunte o rimosse in ogni momento <i>VS</i> Costruire muri è un processo definito: l’uso della malta rende molto difficile rimuovere i mattoni; aggiungere nuovi mattoni non può essere un’attività casuale e richiede malta aggiuntiva

OPPOSIZIONI ESTETICHE
Le pietre sono eterogenee per quanto riguarda forma, colore, tipologia, e testura <i>VS</i> I mattoni di cemento sono omogenei in quanto a forma, colore, tipologia e testura
I muretti a secco delimitano il territorio in modo indefinito <i>VS</i> I muri in mattoni di cemento delimitano il territorio in modo definito
Le erbacce crescono con facilità tra le pietre di un muretto a secco <i>VS</i> Le erbacce non crescono con facilità tra i mattoni di cemento
I muretti a secco possono essere facilmente modificati da agenti esterni (altri esseri umani, animali, agenti atmosferici, etc.) <i>VS</i> I muri in mattoni di cemento possono essere modificati con difficoltà da agenti esterni (altri esseri umani, animali, agenti atmosferici, etc.)

3. Quali opposizioni semantiche sono generate da tali opposizioni strutturali, e perché?
Il secondo passo dell’analisi strutturale consiste nel formulare ipotesi su come certe opposizioni semantiche possano essere in gioco quando i muretti a secco e quelli in mattoni di cemento sono consi-

derati come artefatti significativi caratterizzati da tratti strutturali opposti.

Le opposizioni strutturali appena citate sembrano ruotare attorno a due focalizzazioni tematiche:

1) La relazione tra lavoro e proprietà;

2) La relazione tra tempo e proprietà.

Da un lato, i muretti a secco sembrano incorporare ed esprimere una civiltà nella quale l’attività millenaria di coltivazione e l’altrettanto millenaria attività di costruzione di muri sono mutuamente dipendenti. Sono in effetti due aspetti dello stesso fenomeno. Entrambe le attività, quella di rimuovere le pietre dal campo al fine di poterlo coltivare e quella di costruirgli intorno un muro di cinta per impedire l’intrusione di altri esseri umani o animali, sono attività che creano non solo una coltivazione ma anche una cultura: un ordine umano di tipo interno (assenza di pietre, presenza di coltivazioni) e un ordine umano di tipo sociale (inclusione di certi animali, esclusione di certi altri) sono imposti sull’ordine naturale, che viene visto come caos dal punto di vista di chi crea la coltura/cultura. Il campo deve essere protetto sia dagli agenti interni, inanimati (le pietre che emergono continuamente dal suolo), che da quelli esterni, animati (esseri umani o altre specie che tentano di penetrare nel campo). Il gesto che crea e mantiene l’ordine interno del campo crea e mantiene anche il suo ordine esterno: creare un campo con lo scopo di coltivarne la natura significa anche creare un muro per acculturare gli esseri umani e gli altri animali, considerati come parte del caos naturale. Allo stesso tempo, i muretti a secco significano anche che la separazione tra la terra non-coltivata e il campo coltivato, tra la natura animale senza ordine sociale e la natura animale con un ordine sociale, non è cosa definita. Le pietre che emergono dal terreno non sono espulse, ma solo marginalizzate, trasformate in un muro che è una frontiera ma anche un *memento*: nuove pietre potrebbero spuntare dal suolo, così come nuovi agenti potrebbero smantellare i muri e costruirli in modo differente, secondo un diverso progetto di coltivazione/acculturazione.

4. Perché queste opposizioni semantiche includono un’opposizione estetica tra /bellezza/ (muretti a secco) e /bruttezza/ (muri in mattoni di cemento)?
In fin dei conti, la bellezza che molti vedono nei muretti a secco potrebbe scaturire dal fatto che essi sembrano un ordine emerso dal caos naturale in modo quasi spontaneo, quasi naturale, crescendo come un elemento della natura, come un organismo, e dando quindi l’impressione che tale processo di emersione sia reversibile, e che possa essere seguito da un altrettanto spontaneo processo di ri-immersione dell’ordine del muro nel caos della natura. In un muretto a secco, gli osservatori ammirano non solo l’abilità umana di creare un ordine culturale dal caos della natura, ma anche l’abilità della natura di creare un caos naturale dall’ordine umano. I muretti a secco permettono agli osservatori di vedere entrambi i processi, come in una trasparenza nella quale essi si adombrano e si fanno ombra reciprocamente.

3bis. Quali opposizioni semantiche sono generate da tali opposizioni strutturali, e perché?
D’altro canto, i muri in mattoni di cemento, in for-

za delle loro caratteristiche poietiche ed estetiche, sembrano incorporare ed esprimere una civiltà nella quale l’attività millenaria di coltivazione e l’altrettanto millenaria attività di costruzione muraria sono mutuamente indipendenti. Il senso della relazione tra l’ordine (culturale) del lavoro e l’ordine (sociale) della proprietà si perde, al punto che un campo può essere recintato senza essere coltivato, come nel caso del campo nella foto analizzata in precedenza. Allo stesso tempo, i muri in mattoni di cemento, con la loro regolarità cromatica, eidetica, topologica e di testura, danno voce a una civiltà nella quale si smarrisce il senso della relazione tra l’ordine di lavoro e proprietà e il disordine del tempo. Le pietre rimosse dal campo non sono accumulate ai suoi margini come una sorta di *memento* della precarietà di ogni ordine culturale; esse sono semplicemente eliminate, nascoste insieme a ogni segno che possa ricordare all’osservatore il disordine naturale che sottende ogni ordine umano.

4bis. Perché queste opposizioni semantiche includono un’opposizione estetica tra /bellezza/ (muretti a secco) e /bruttezza/ (muri in mattoni di cemento)?
Diversamente dalle pietre, i mattoni di cemento, così perfettamente regolari, levigati, grigi, così perfettamente disposti e irremovibili a causa della ‘magica’ forza della malta, esprimono il mito arrogante di una volontà umana che delimita il territorio una volta per tutte, escludendo così ogni ulteriore interferenza da parte di agenti animati o inanimati. Dopotutto, se molti ritengono i muri in mattoni di cemento così brutti rispetto a quelli a secco è anche perché i primi sembrano rompere visivamente quella continuità tra cultura e natura che i secondi invece incorporano. Esprimendo una concezione della cultura come organizzazione permanente della natura, i blocchi di cemento lo fanno a discapito dell’idea di vita. Negando la possibilità di qualsiasi ri-arrangiamento, di qualsiasi sconfinamento, esprimono altresì una connotazione di morte, intesa come paralisi della natura.

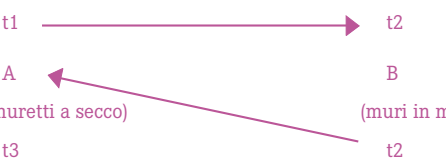
5. Queste sostituzioni possono forse essere interpretate come segno di un più ampio ‘cambiamento culturale’? Qual è questo ‘cambiamento culturale’? E come trova espressione all’interno di tali mutazioni, apparentemente insignificanti, nella sintassi del paesaggio ‘rurale’?
SE i muretti a secco vengono interpretati come segni di una concezione del lavoro, della proprietà e del tempo basata sull’idea di continuità tra l’ordine della coltura/cultura e il (dis)ordine della natura, laddove i muri in mattoni di cemento vengono interpretati come segni di una concezione del lavoro, della proprietà e del tempo basata sull’idea di discontinuità tra l’ordine della coltura/cultura e il (dis)ordine della natura, ALLORA il passaggio dai primi ai secondi, verificatosi nel secondo dopoguerra nel sud e nelle isole italiane, può essere interpretato non come fatto casuale, ma come fatto collegato a una più ampia transizione culturale: il passaggio dalla pre-modernità alla modernità, dalla cultura rurale a quella industriale, e dalla civiltà del paese a quella della città, un passaggio che molte aree del sud e delle isole italiane hanno compiuto a partire dai tardi anni ’40. Tuttavia, affinché questa ipotesi interpretativa possa essere corroborata, la struttura della transizione dai muretti a secco a quelli in mattoni di cemento dovrebbe essere messa a confronto con quella di altre micro-transizioni che hanno avuto luogo nello

stesso periodo storico e nel medesimo contesto socio-culturale. Per esempio, è forse possibile paragonare il passaggio dai muretti a secco a quelli in mattoni di cemento con quello, avvenuto a partire dagli anni ’50, dall’utilizzo del dialetto nelle conversazioni informali tra giovani istruiti a favore dell’adozione di una variante regionale dell’italiano standard? Queste transizioni esprimono forse entrambe la stessa idea di creazione di un’identità (agricola, linguistica) attraverso l’allontanamento da un contesto locale specifico a favore, invece, di un riferimento al contesto nazionale standardizzato? Infine, è necessario soffermarsi sul significato culturale della ri-adozione dei muretti a secco nel Sud-Est italiano d’oggi, che è in qualche modo parallelo a quello dell’attuale ri-adozione del dialetto nelle conversazioni informali tra i giovani, anche istruiti, della stessa regione. Perché nel Salento e in altre regioni si costruiscono di nuovo muretti a secco? Cosa significa quest’ulteriore cambiamento nel paesaggio rurale dal punto di vista della semiotica culturale? Rispondere a questa domanda è importante non solo per affinare l’analisi delle culture (in questo caso la cultura architettonica del Sud-Est italiano nella seconda metà del ventesimo secolo e all’inizio del ventunesimo), ma anche per comprendere più a fondo la cultura che è alla base dei concetti e della pratica dell’analisi semiotica. Finora, l’analisi semiotica strutturale è stata per lo più euclidea: data una transizione dai muretti a secco verso quelli in mattoni di cemento – che incarna il passaggio da una civiltà della continuità a una civiltà della discontinuità tra natura e cultura – la transizione opposta dai muri in mattoni di cemento ai muretti a secco incarna anche un passaggio simmetrico dalla prima civiltà alla seconda. Ma una conclusione del genere è sbagliata, perché non tiene conto del tempo. L’analisi semiotica si volge allora in paralisi semiotica: gli oggetti culturali diventano stereotipi di se stessi. L’analisi non fa che conseguire i suoi presupposti. Non è vero che i muretti a secco costruiti oggi nel Sud-Est italiano hanno lo stesso significato che avevano nei tardi anni ’40. Al contrario, una semiotica non-euclidea adotta il postulato che, se la negazione di un valore A porta ad un valore -A, negare nuovamente questo valore -A non porta necessariamente al valore A. Porta invece al valore -(A). Questa notazione è necessaria perché conserva traccia del fatto che la negazione di A ha luogo prima della negazione della negazione di A. In termini spaziali, stando in un punto A della semiosfera (la sfera nella quale la cultura si evolve) in un momento t1 della sua storia, e stare nello stesso punto A della semiosfera in un momento t3 della sua storia, a seguito della transizione dal punto A al punto B nel momento t2, non sono la stessa cosa. In realtà, A in t1 e A in t3 non sono equivalenti, così come il segmento A-B nel tempo t1-t2 non è lo stesso che il segmento B-A nel tempo t2-t3.

Questo è il modo in cui la semiotica euclidea rappresenterebbe la transizione:



E questo è il modo in cui una semiotica non-euclidea la rappresenterebbe:

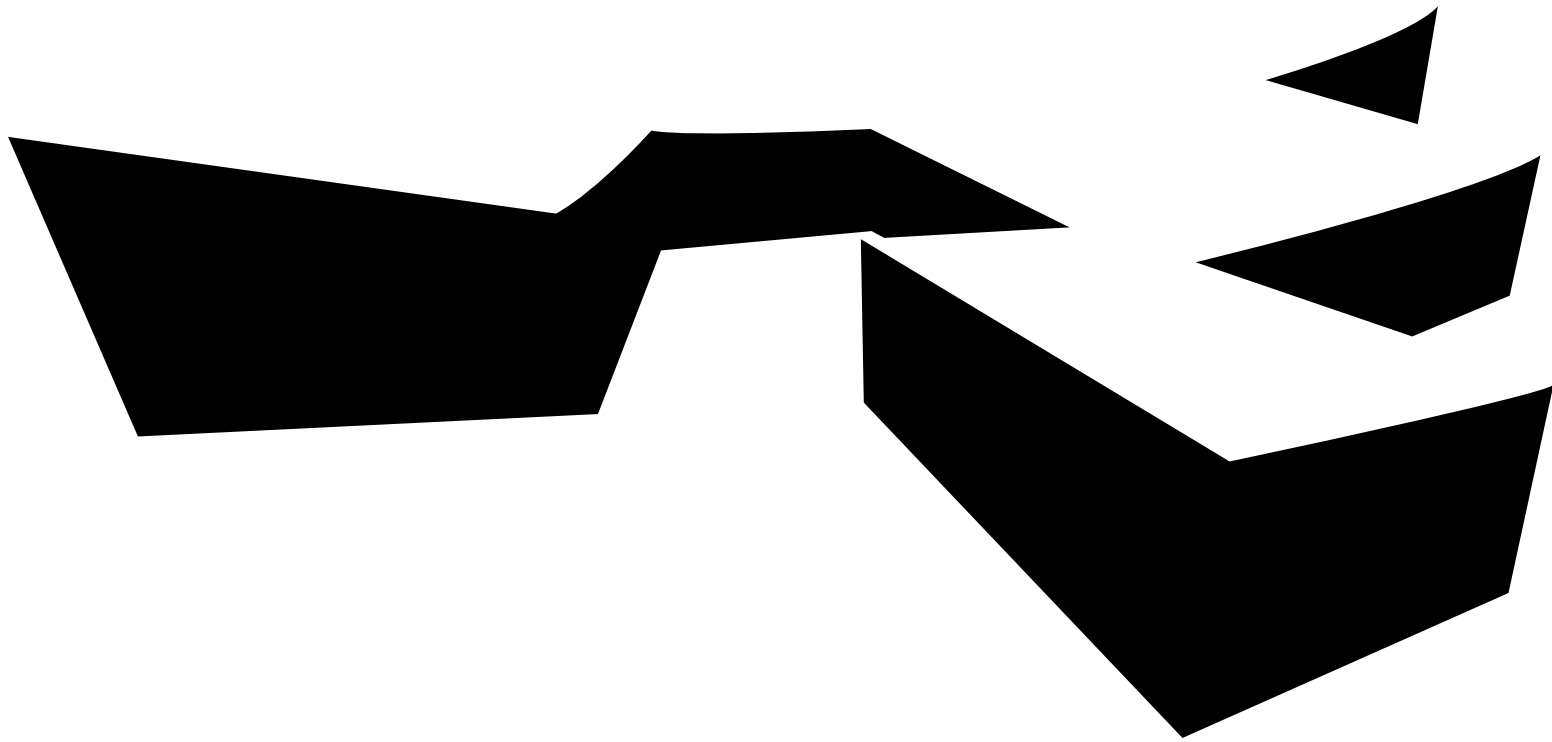


Nella semiotica non-euclidea, lo spazio culturale è parabolico, e le tendenze culturali che sembrano parallele finiscono invece col toccarsi in qualche punto. Un valore riaffermato dopo che è stato negato non è lo stesso valore di quando ancora non era stato negato. È un valore che tiene traccia e memoria della sua negazione. È un valore macchiato dal fantasma della sua scomparsa, così come dal fantasma dell’apparire del suo valore opposto. Inevitabilmente, è un valore che finisce con l’assomigliare in qualche modo al suo valore opposto. Tutto questo non è solo un farfugliare metafisico, non è neanche un ritorno alla tesi, antitesi e sintesi dell’ontologia di Hegel. Al contrario, è un’osservazione pratica sul fatto che, escludendo il tempo e la storia dalle analisi della semiotica culturale, così come una certa cultura euclidea dell’analisi semiotica tende a fare, non si riesce a capire che alcune strutture semantiche, le quali sembrano spazi euclidei se analizzate indipendentemente dalla loro relazione col tempo, diventano spazi non-euclidei, parabolici, quando il tempo viene considerato come una variabile dello spazio culturale. È per questo che i muretti a secco nel Salento di oggi non possono assumere lo stesso valore e lo stesso significato di quelli che esistevano nella stessa regione prima dell’intensa urbanizzazione del Sud Est italiano. Come si vede nella foto 5s, i tentativi di recuperare una civiltà perduta spesso tradiscono l’impossibilità di un tale ritorno proprio nel tentativo di un compromesso kitsch: per esempio, i patetici muretti a secco finti di una rotonda di città, con pietre E calce.

La cultura dell’analisi che caratterizza oggi la semiotica strutturale ha fortemente bisogno della creazione di modelli non-euclidei dove le opposizioni semantiche siano rappresentate mentre subiscono una distorsione a causa della dimensione temporale. Solo attraverso questi modelli saremo in grado di capire perché costruire muretti a secco nella campagna del Sud-Est italiano non ha lo stesso significato che aveva un tempo, o perché i dialetti riscoperti dagli Italiani di oggi non veicolano gli stessi valori di prima dell’unificazione linguistica dell’Italia, o perché le religioni, rivificate dopo la secolarizzazione, non occupano lo stesso posto nella semiosfera culturale delle società contemporanee, etc., etc.

Massimo Leone insegna Semiotica della Cultura presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino. È stato visiting professor in molte università del mondo e ha pubblicato numerosi studi, soprattutto sulla semiotica delle culture visive.

>DEPART FOUNDATION
FOR THE
DISCUSSION
EXHIBITION
AND
PRODUCTION
OF ART



WWW.DEPARTFOUNDATION.COM



TROVATELLI
images by julia frommel





Lars



Laumann



Opening
Friday Sept 23



Sept 24 - Nov 13



Kadist Art
Foundation
Paris



kadist.org

A CLOCK THAT

curated by jennifer teets

ADAPTATION IS AN ONGOING PROJECT THAT MOVES BETWEEN PAPER AND THE INTERNET, REVERSING THE USUAL ROLES OF THE TWO MEDIA. IN EACH ISSUE WE INVITE AN ARTIST OR A CURATOR TO CONCEIVE AN ONLINE SHOW AND TO PUBLISH THE RELATED TEXT IN THE MAGAZINE. HERE WE PRESENT THE PRESS RELEASE OF A *CLOCK THAT RUNS ON MUD*, THE SHOW CURATED FOR NERO BY JENNIFER TEETS. THE SHOW WILL BE PRESENTED ONLINE (AT WWW.NEROMAGAZINE.IT/ACRM.HTML) ON JULY 15TH 2011 AND, AS ALWAYS, THE OPENING WILL TAKE PLACE AT 7 PM.

I know it sounds likes a sardonic play on words, but I kid you not. The first time I saw such a thing was at the Cass Technical High School in Detroit in the 1980's. I found it in a “petrified” classroom. Imagine Kabakov's *School No. 6* in Texas, but this place was clearly real. In the sense that it was a simulacrum of itself, though it still had functions. You see, a hellish thunder had swept that town leaving its bearings all out of order. Its universe had slowly swapped positions to reveal another agency of thought and mechanics of time. Time working off its own muck. What they called “muddy time”. And unlike Kabakov's mummy classroom, this place didn't exist to show itself as art. Instead, it classified itself as a realist venture under the conditions of true realist art. Thinking and existing art. And everything I saw there was strangely usurped by its own seemingly well-organized logic.

There was one object in that classroom that frequently caught my attention. It would stand there and blatantly stare at me, literally for hours. Like an oozing, discharging creature who was sluggish-like. Its parts didn't exactly tick you could say. And it kept its matters at heart somewhere close to four o'clock. But from what I could tell, it waged the war of time at all times. And its hour, minute, and second hands began to share lives with every hour, minute, and second. I'd gaze at it imagining how Dalí would have re-conceived his *Persistence of Memory* had he seen it. Certainly, he'd get his rocks off seeing this freshly birthed piece of Camembert cheese melting in the sun. If we were to name this creature, it'd be classified somewhere between a clock and a sundial – a futurist apparatus made by the offspring of 12th century Mesopotamian scientist al-Jazari. Yet, its engineering reminded me of how gardened-manicured clocks behave more as sculptures than as clocks. On paper, “grass clocks”, as they call them, should tick and follow time coherently, but in reality there is a nature-time dualism that doesn't seem resolved in the making of oscillatory engineered devices underneath the earth's soil. Clocks fueled by lemons or flies, on the other hand, always carried a clearer logic for me.

My question is what would occur if the world could host massive bowl-shaped cavities where silt and gunk produced energy for time? How would these apparatuses work? How would time change? Would the world be dopey and torpid? Rapid? Or on the contrary, would time and energy undergo an unearthly metamorphosis that could grant us another world close to an eighth climate? How could one interpret imagination in this state?

The following exhibition, *A Clock That Runs On Mud*, is an attempt to unravel such a quandary in the form of theories, propositions, works and writings on the concept of ‘muddy time’. Your presence on July 15th is certainly welcome.

Jennifer Teets (1978) is a curator and writer living in Paris. In addition to organizing exhibitions and events for public and private institutions, she is a contributing writer for Frieze, Spike, Mousse and Novembre.

RUNS ON MUD

a cura di jennifer teets

ADAPTATION È UN PROGETTO IN PROGRESS CHE SI MUOVE TRA IL FORMATO CARTACEO E QUELLO DI INTERNET, RIGIRANDO IL COMUNE RUOLO DEI DUE MEDIA. SU OGNI NUMERO INVITIAMO UN ARTISTA O UN CURATORE A CONCEPIRE UNA MOSTRA ONLINE E A PUBBLICARE SUL MAGAZINE IL RELATIVO TESTO. PRESENTIAMO QUI IL COMUNICATO STAMPA DI A *CLOCK THAT RUNS ON MUD*, LA MOSTRA CURATA PER NERO DA JENNIFER TEETS. LA MOSTRA SARÀ PRESENTATA ONLINE (ALL'INDIRIZZO WWW.NEROMAGAZINE.IT/ACRM.HTML) IL 15 LUGLIO 2011 E, COME AL SOLITO, L'INAUGURAZIONE SARÀ ALLE ORE 19.

So che potrebbe sembrare un gioco di parole sarcastico, ma non vi sto prendendo in giro. La prima volta che vidi una cosa del genere fu negli anni '80, al liceo Cass Technical di Detroit. Lo vidi in una classe “pietrificata”. Pensate alla *School No.6* di Kabakov in Texas, ma in versione del tutto reale. Nel senso che quel luogo, anche se ancora manteneva le sue funzioni, era un simulacro di se stesso. Dovete sapere che un tuono infernale spazzò via quella cittadina, lasciando tutte le infrastrutture fuori uso. Il suo universo ha cambiato varie posizioni, per rivelare infine un altro sistema di pensiero e altri meccanismi temporali. Un tempo che lavora grazie alla sua stessa melma. Quello che chiamano “tempo fangoso”. E a differenza della classe-mummia di Kabakov, questo posto non era lì per darsi come opera d'arte. Al contrario, si classificava come esperimento realista, nelle condizioni di una vera e propria arte realista. Arte pensante ed esistente. E tutto ciò che vedevo era stranamente usurpato dalla sua logica apparentemente ben organizzata.

In quella classe era presente un oggetto che spesso attirava la mia attenzione. Poteva stare fermo lì a fissarmi in maniera spudorata per ore. Come una creatura fangosa, lenta e smoccolante. Non direi che le sue parti facevano esattamente un ticchettio. E teneva tutte le cose che aveva a cuore da qualche parte, vicino alle ore 4. Ma da quello che posso dire, era come se dichiarasse guerra al tempo in ogni istante. E le sue lancette delle ore, dei minuti e dei secondi cominciarono a condividere le loro vite con ogni ora, minuto e secondo che incontravano. Lo fissavo, immaginando come Dalí avrebbe ripensato il suo *Persistence of Memory*, se l'avesse visto anche lui. Certamente vedendo questo pezzo di Camembert appena partorito sciogliersi al sole, avrebbe tolto le rocce. Se dovessimo dare un nome a questa creatura, la si potrebbe classificare come un incrocio tra un orologio e una meridiana – un apparato futurista realizzato dai discendenti dello scienziato mesopotamico del XII secolo Al-Jazari. Tuttavia, la sua meccanica mi ricordava del fatto che gli orologi dei giardini-curati agiscono più come sculture che come orologi. Sulla carta “gli orologi da prato”, come di solito vengono chiamati, devono fare il ticchettio e seguire il tempo in modo coerente, ma nella realtà esiste un dualismo di natura-tempo che non sembra risolversi nella realizzazione di meccanismi oscillatori sotto il suolo. Gli orologi alimentati dai limoni o dalle mosche, d'altra parte, hanno a mio parere una logica più chiara.

La mia domanda è: cosa succederebbe se il mondo ospitasse delle gigantesche cavità a forma di ciotola, nelle quali il limo e altre sostanze vischiose producessero energia per il tempo? Come funzionerebbero questi dispositivi? Come cambierebbe il tempo? Il mondo sarebbe stonato e torpido? Rapido? O, al contrario, il tempo e l'energia subirebbero una strana metamorfosi che potrebbe garantirci un altro mondo vicino ad un ottavo clima? In questo stato, come si potrebbe interpretare l'immaginazione?

La mostra *A Clock That Runs On Mud* è un tentativo di svelare questo dilemma per mezzo di teorie, proposizioni, lavori e scritti sul concetto di “tempo melmoso”. La vostra presenza, il 15 luglio, è certamente benvenuta.

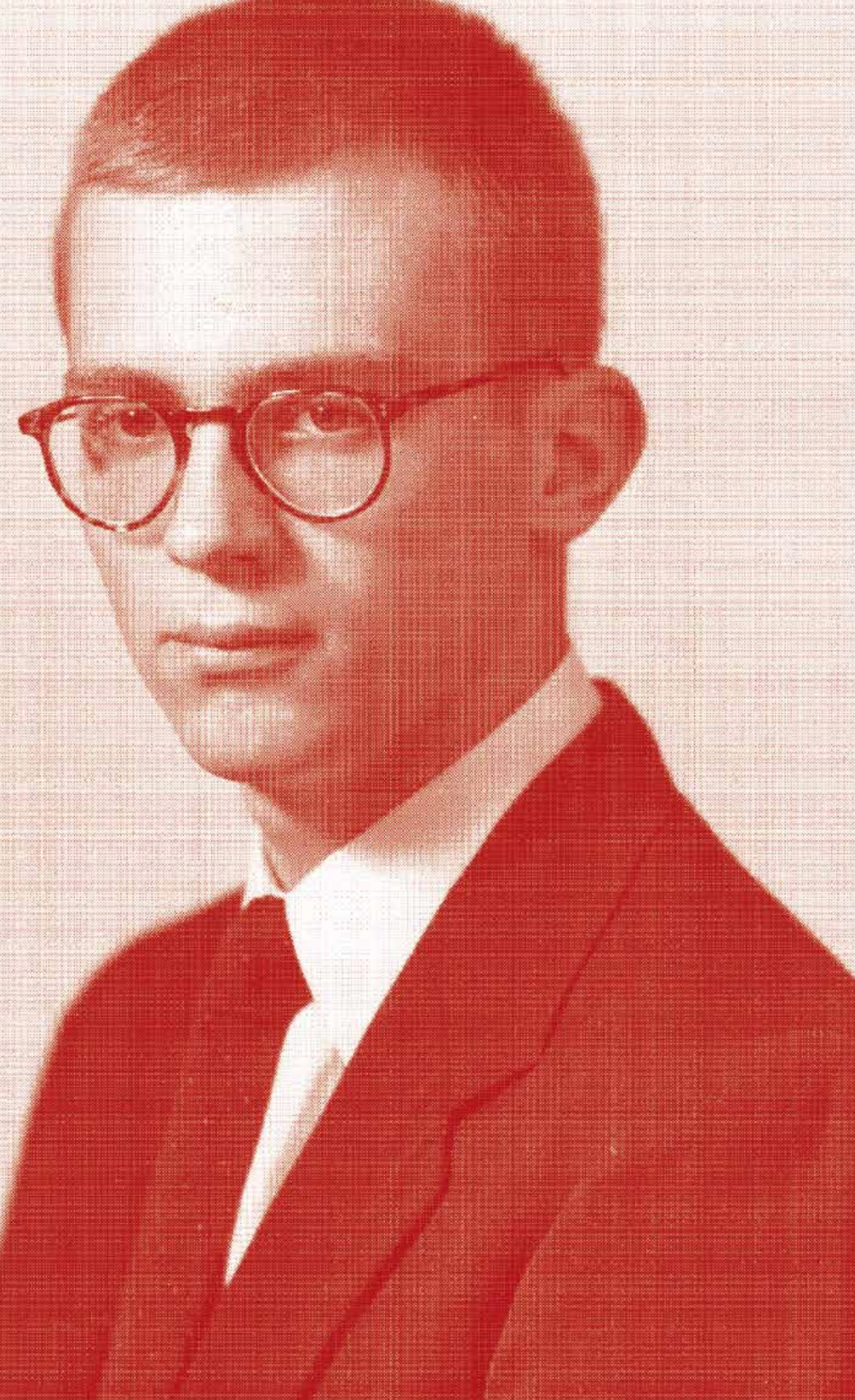
Jennifer Teets (1978) è curatrice e scrittrice con base a Parigi. Oltre ad aver curato mostre per istituzioni pubbliche e private, collabora con Frieze, Spike, Mousse e Novembre.

THE MEANING OF MY AVANT-GARDE HILLBILLY AND BLUES MUSIC

words by henry flynt

THE GREATEST VALUE OF HENRY FLYNT'S MUSIC AND THOUGHT IS THAT THEY DO NOT REQUIRE PARTICULAR EXPLANATIONS OR CRITICAL TOOLS IN ORDER TO BE UNDERSTOOD. HOWEVER, THE TEXT WE PROPOSE IS AN ESSENTIAL DOCUMENT FOR UNDERSTANDING THEIR POINT OF ORIGIN. IN THIS RESPECT, THE TITLE SPEAKS QUITE CLEARLY: IT IS NOT FLYNT'S INTENTION TO EXPLAIN THE MECHANICS OF HIS MUSICAL LANGUAGE, NOR ITS HISTORICAL GENESIS, BUT SIMPLY THE MEANING AT ITS CORE. THE VALUE OF THIS PIECE, WRITTEN BY FLYNT IN 1980 AND THEN REVISITED IN 2002, FALLS WITHIN THIS SEARCH FOR A RADICAL DIMENSION IN MUSIC AND LIFE THAT CAN GO BEYOND THE SPECIFIC OBJECT AND BECOME SOMETHING OF AN ABSOLUTE VALUE. BUT IT IS ALSO A TEXT THAT REVISITS, WITH GREAT LUCIDITY AND LITTLE CONVENTIONALITY, THE HISTORY OF LATE FIFTIES CULTURE AND MUSIC IN THEIR ENTIRETY.

henry flynt, 1956



I drafted this essay in January 1980 and have revised it in 2002. I have wished to preserve some of the 1980 agenda; I note in brackets where that becomes important.

I was born in Greensboro, NC in 1940. All of my formal education in music was in European classical music. The instrument I studied was the violin. Until mid-1961, I was a composer of “modern” music of the post-Cage generation. But in the years from 1958 to 1962, my attitude toward music underwent a total change. The first sources to inspire this change were Ali Akbar Khan, John Coltrane, and blues singers such as Robert Johnson. La Monte Young would bring to my attention Nazakat and Salamat Ali Khan, and later Ram Narayan. In the mid-Sixties I began listening to field recordings of African tribal music and to Bismallah Khan.

Meanwhile, my philosophical researches gave me an intellectual basis to reject the claim of cultural superiority which musicology made for European classical music. These claims have a vast literature, including dispensations by Schoenberg and Adorno. Perhaps it is enough to quote Luis Diez del Corral, *The Rape of Europe* (original Spanish 1954; English 1959), page 219:

“In the acoustic field too, Europe has discovered a music characterized by tonality with a profound, coherent, and purposeful structure, like that of architecture or painting, *which is therefore not just another sort of music, but can lay special claim to universal validity.* ‘Tonality acts upon us like a physical law. But like a physical law sanctioned by human sensibility. . . . *The laws by which a movement of a Beethoven sonata are constructed are the same laws that govern sensibility and life.*” W. Furtwängler, *Entretiens sur la musique*, Fr. trans., Paris, 1953, 148. [italics added]

My researches also gave me a basis to reject the presumption that non-European or ethnic musics could be analyzed in the categories of European musicology. That presumption is every bit in force today; I may cite the course “Music, Meaning, Reception,” Katharine Ellis, New York University, Fall 2001, course number G71.2198. Her syllabus says,

“The majority of case study seminars cover Western Classical music only, but students will be encouraged to consider how course issues are pertinent to, and may fruit-

fully be extended to, other musics.” As if the analysis of “other musics” is a byproduct of the universal truths established at the Western core. (I don’t really like the term ‘Western’, because it assumes that there is a bloc civilization which skips from ancient Greece and Rome to post-Averroist Europe without the mediation of Islam. But one has to say ‘Western’ when writing for a lay audience.)

[To be candid, I crossed over musically in Cambridge, MA after I left Harvard; I had to learn the music of my native region of the U.S. as an assumed identity. I never had significant social contact with the people who created the musical language I use. The only “hillbillies” and “red-necks” I fraternized with were my relatives, who would not appreciate those labels, and were not musical. I had the theory of new American ethnic music long before I learned to play as I wished.]

I was inspired by the image which Ornette Coleman had at the beginning of his career: the image of the untrained “folk creature” as avant-gardiste. (An image celebrated in A. B. Spellman’s *Four Lives in the Bebop Business*, 1966.) At the same time that I was discovering Coleman’s records, in 1960, I met La Monte Young in person. In addition to being an avant-garde composer, Young was a state-of-the-art jazz saxophonist. La Monte’s example showed me that a departure from ethnic music could take a direction different from the quasi-atonal direction that was surfacing in jazz with Coltrane’s *Ascension* and Coleman’s *Free Jazz*. The expanded role which Young gave to riffing, in jazz that was tonal, almost modal, was highly important to me. Young’s well-known, but unpublished, saxophone playing in the Sixties made jazz entirely modal while opening it to “eternal” melodic exploration. [It would be more than fifteen years before I followed Young in this direction, with *C Tune*]

I was aware of the rock ‘n’ roll explosion as a violin student in the Fifties, even purchasing the sheet music of *Hound Dog* and *I’m In Love Again*, but I did not begin to listen to rock as a fan until I purchased my first Mississippi blues LP and began having reservations about jazz.

Rock was not the fusion of rhythm & blues and hillbilly music that the pundits said it was. What really happened was that R&B and doo-wop went mass-market

at the same time that rednecks began to cover R&B, also for the mass-market. (Elvis’ recordings of hillbilly standards never had the popularity of the rest of his work.) A broadly based interracial music emerged in which the same hits topped the charts in rock, R&B, and C&W. Meanwhile, rock’s novelty records displayed a sort of sonic experimentation not permitted in “trad” ethnic music. I loved *Transfusion*, *Be-Bop-A-Lula*, *Willie and the Hand Jive*, *Bumble Boogie*, etc.

Aggressively ethnic instrumentals such as *Night Train* and *Green Onions* clarified my unease with jazz and its cocktail-lounge cachet. The pop instrumentals only needed to be opened to extended improvisation, I thought.

In this golden age of rock, the regime of commercialism had a conducive role. Music needed to justify itself only by sales (give or take payola and bowdlerization). That allowed a physically powerful music with wacky sound effects to surface and to play to animated audiences. The ethnic genres would otherwise have remained timid; they needed the strengthening. Without commercialism, the music which I based myself on would never have surfaced. But, as we will see, commercialism, like democracy, was a two-edged sword. It was inevitably the servant of any interest a leader was able to crystallize. And in fact, the window for commercialism’s favorable role was a relatively narrow one. What rock displaced, in fact, was an era of artificial, propagandistic blandness which commercialism was responsible for also.

For me, the golden age of rock was cut short by the success of the Beatles, which could be dated either 1964 or 1966. UK artists had contributed important hits to the pop field—but the triumph of the Beatles formula shifted pop away from the breakthrough of the late Fifties. The Beatles were essentially a music-hall “kid” act, limited to a foursquare, discrete-pitch vocabulary. (They knew American ethnic music only by rumor.) They found and crystallized the segment with the best numbers—early teens who wanted something more bland than actual rock. At this point, the regime of maximum sales backfired, as one might well have expected it to.

The “youth” craze of the Sixties became increasingly dubious (from flower power to Altamont), and the Beatles and their imitators morphed, leading their fans to a mystique of consumerist dissipation (*Carnaby Street* and *Yel-*

low Submarine). For me, the Beatles’ consummate song was *Revolution*, which begins “If you wanna make a revolution, count me out.” It served as the anthem for all the mediocrities who responded to the stresses of the late twentieth century by embracing institutional co-optation. After the Beatles seized the market, white pop ceased to interest me except for the flukes. When Bob Dylan added electric instruments and blues chops to his act for *Subterranean Homesick Blues*, it impelled me to my initial rock efforts of 1966 (with Walter De Maria on traps). Given my political engagement, I had been waiting for an impetus to try songs with “revolution” lyrics.

In general, the ascendancy of the Beatles, and the assassination of Martin Luther King, Jr., ended ethnic-rock—the ethnic impulses reverted to the segmented R&B and C&W markets. After the mid-Sixties, rock-pop no longer had ethnic chops—could I have been the only one who was musicological enough to realize that? Rock-pop became uniformly loud in a way which was vulgar, mechanical, and bloated. (There was no more of the profundity, and I mean profundity, of a Chuck Berry or of *Be-Bop-A-Lula*.)

I am trying now [as of 1980] to understand the individuality of my musical perspective, and its connection to my philosophical perspective. I may also ponder why I bother with music at all, given my 1962 rejection of art as a mode of activity.

My music is a sophisticated, personal extension of the ethnic music of my native region of the United States. In all of my experimentation, I assert myself as an *autochthon* (colloquially, a “native” or “folk creature”)—siding with the emotional experience and the musical languages of the autochthonous communities. In particular, I assert that the objective sound elements of blues and country music are demonstrably incommensurate with the categorization of sound in European musicology—as for example in the use of an unaccented glissando on the beat as a “note”—and in non-arithmetical division of the beat.

[What my philosophical inquiries hardened me for, in fact, was working with expressions of an incomparable or incommensurate standpoint. What academia considers to be provincial or rudimentary expressions, able to be subsumed under universal principles established at

the Western bourgeois core, are in fact expressions of an incommensurate standpoint. (Contrary to what Katharine Ellis would lead us to think, the Chinese language is not broken English. The tones are not untutored pronunciations of English vowels.) The obstacle is experienced by me in the same way, whether I am formalizing a logic of contradictions, codifying a non-bourgeois economics, or exploring ethnic music.]

For me, innovation does not consist in composing European and academic music with inserted “folk” references. It consists in appropriating academic or technical devices and subordinating them to my purposes as a “folk creature.” An outstanding prototype of this approach was Bo Diddley’s use of the electric devices of pop music to project the Afro-American sound. This approach strikes in the opposite direction from that of the era of picaresqueness and nationalism in classical music. (Most annoying to me, I suppose, is classical pop, the gypsy rhapsodies, “Bolero,” “Sabre Dance.”)

Although I originally positioned my music in contradistinction to European classical music, I have learned that European music and its devotees are not my only competition, or even my main competition. Were Adorno the only nemesis!—he certainly isn’t. It was when commercialism backfired, and unleashed the youth rebellion industry, that my biggest stumbling block appeared. At that point, I could say that my nemesis was commercially exploited mass taste and centrally manipulated mass culture. I converge with Adorno here.

When Adorno was writing, again, the problem with mass culture was its artificial, propagandistic blandness. But as of 1969, commercial mass music began a one-way march toward grotesquerie and defilement. Popular music metamorphosed into what is called the “youth rebellion industry”; a more accurate name would be the “youth self-disintegration” industry. (Cobain, Hoon, and now Layne Staley.)

In general, there has been a one-way march toward what is most crass and most gross. If today’s culture pundits equate the rambunctiousness and earthiness of Fifties rock with the mystique of self-defilement and self-disintegration of post-punk, it is only more proof that Western civilization cannot self-correct; the situation is irremediable. Commercial mass culture has placed all of the accomplishments of ethnic music on the defensive,

including India’s greatest traditional music. In America and Europe, mass culture has overrun the autonomy of rural and intellectual audiences alike.

To continue defining my purpose, I intensify and elevate the American ethnic musics to produce a sophisticated music whose nearest correlative would be Hindustani music. (Or one might simplify by saying that I did for hillbilly music what Ornette Coleman did for jazz.) Speaking in general, I aspire to a beauty which is ecstatic and perpetual, while at the same time being concretely human and emotionally profound. The specificity of sentiment and passion to which I am committed requires for its expression an ethnic musical language, a musical language which embodies the tradition of experience of autochthonous communities.

But there are no easy rules for producing music which enchants me. For music to have ethnic associations does not guarantee its quality, of course. Nor can music’s quality be guaranteed by a connection to rock ‘n’ roll, or to Indian music, or to Coltrane, or to “modal harmony,” or to Leftist politics. And least of all is it easy to give rules for enchanting music in contemporary Western society, because there is no existing, coherent audience in our society which already encourages the beauty to which I aspire. The music which I admire can only arise through an act of iconoclasm, through an atypical and insulated vision. The quality of music is determined by the quality of the composer’s taste and selectivity, the incisiveness and emotional profundity of the sensibility which orders the music.

Let me continue defining the beauty to which I aspire. The music should be intellectually fascinating because the listener can perceive and participate in its rhythmic and melodic intricacies, audacity of organization, etc. At the same time, the music should be kinesthetic, that is, it should encourage dancing. Most of all, the music should have an emotional profundity which comes from *specificity* of sentiment and passion. What is more, intellectual and emotional interest cannot be in competition with one another, because cleverness cannot captivate unless it is displayed in an emotionally appealing context. Then, to be emotionally profound, music must be fiery, but at the same time it must have charming surprises and encourage intimacy.

It seems to me that some of the esthetic values which I have affirmed are shared by Indian music. It also seems that some of the overall technical characteristics which belong to my music are shared with Indian music. From the start, I wanted to open up blues and country music for forward-sweeping melodic improvisation. I often eliminate chord progressions in my music, because I experience changes of root like stoplights on a highway. Instead, I employ tonic pedal-point harmony. Then, I treat the melodic modalities of blues and country music literally as ragas, with extensive use of glissando and melodic ornamentation.

But my music has major differences from Indian music. My approach to rhythm and syncopation over short durations owes more to Afro-American sources than to Indian sources. (*Jumping*, Recorded CD.) And I usually strengthen the forward-sweeping and perpetual quality of my performances by not segmenting them with metrical cycles and changes of tempo. I do not use drones. [This was January 1980, before I began the experiments with the Hennix tambura tape. I resisted playing with a drone for many years.] When I use tonic pedal-point harmony, I introduce chords other than the tonic as passing chords; and I emphasize a characteristic feature of country music: voice-leading in glissando. I also use raucous timbres and non-arithmetical rhythm. Then, my music would not be faithful to me if it were naively traditional. To make my music more audacious and delirious, I have created “avant-garde” techniques which can subsist only in the ethnic musical language—examples are “flexing” in boogie rhythm and “slipping pulse” in conga rhythm. (*Hoedown*, *Jumping*, respectively, Recorded CD.) In general, I do not want to be as tidy and arithmetical and droning as Indian music. [I had to retract the last remark after *C Tune*, Locust CD.] It is the American style to be informal and audacious and slightly raucous—to have the charm and idiosyncratic complexity which come from being self-taught rather than academically taught. Indeed, this music has a class-struggle dimension precisely because it derives from the entertainment of non-privileged autochthonous communities. My compositions also have a lot of diversity, ranging from sophisticated tape music and intimate music to jazz-rock instrumentals and rockabilly songs.

At first, my rejection of the European categorization of musical sounds was so uncompromising that I did not want to notate music. However, as I began to realize

that my music would not easily get published in recordings, I felt an urgent need for a mnemonic—both in order to be able to repeat my performances and in the hope of giving my music a better chance of survival generally. And there was another reason for notation: as I proceeded, I wanted to organize thematic material in ways that required manipulation of a spatial representation of the tones. (That is, I took advantage of notation to contrive structures which could not be calculated “by ear.” Opaque structure.) I modified European notation extensively to make it applicable, and began to notate my music, striving for more and more detail and precision as time went on.

Some of my song lyrics are humorous or personal [whimsical]. But starting in the Sixties, I thought that I should address the public from a standpoint which represents the real interests of the majority and of the communities which are the sources of my music. At that time (Cuba, Vietnam, the Civil Rights movement), I affiliated with the official Left as an ongoing and expanding tendency, and sought to produce songs “in the spirit of the movement.” But, referring to that aspiration, no type of song is less convincing esthetically than the slogan lyric, especially if it is set (as it usually is) to child’s music. I never wrote slogan-songs. The most convincing way to express a political thought in a song is to capture the listener’s attention with a specific, or personal, action or experience which has intense symbolic value.

Given my views on art, why do I bother with music at all? The reasons cannot be separated from the reasons for my commitment to ethnic music, for if the possibilities of music were limited to academic and modernist tone-play, then I would have abandoned music after my February 1961 concerts in New York. It has become clear that the foremost consideration in my musical activity is my own satisfaction: to assert my dignity, to elevate my morale. (Hillbilly music began as the self-entertainment of isolated farmers.) Here I refer to my practice of music, but equally to my continuing appreciation of figures who preceded me. [Cf. my tribute to Pandit Pran Nath, completed 2002.] The utopia in human relationships to which my philosophy is directed is unattainable in the foreseeable future. Activities are worthy, then, whose contribution is to keep the dream alive. To ennoble the cultural media of a non-privileged, autochthonous community is a way of ennobling the community itself. As

for sound art specifically, it physically inundates you while unfolding in time; it is visceral and kinesthetic; it bypasses verbal concept-recognition and belief-systems.

Again, why do I specialize in ethnic music when I am competent in various options enabled by modernism, including my own “audact”? Certainly I do not claim that all ethnic traditions in music are equally interesting, or that for a composition to belong to an interesting ethnic tradition will guarantee its interest. As a matter of fact, the music of Southern whites leaves a lot to be desired, and I have had to reconstruct it from inside out to bring it to the level of the best ethnic music. (As Rose Lee Goldberg said, I took the fascism out of bluegrass.) The result is that my fellow “folk creatures,” who mostly want to hear traditional or mass-cultural clichés, find my music puzzling.

But ethnic music has a unique significance in contemporary society. Again, let it be clear that I am not speaking about what the ignorant call “folk music,” but about Hindustani masters such as Ram Narayan, about Buddy Guy or Coltrane, even about African field recordings which were never ensconced in any canon. Simply, such music preserves heights of the spirit which cannot be rebuilt from the sterile plain of modernity. Commercial-mechanistic-impersonal civilization is progressively crushing people’s spirit. What emerged [in the late Sixties] is a culture devoted to fads and synthetic identities, a culture of smirking self-disgust and degradation. Mass culture is a facet of the horrible symbiosis which exists between the manipulators and the underlings.

Of course the musical languages of the autochthonous communities need to be renewed—to absorb new techniques and to respond to changing social conditions—and they also need to be refracted through an iconoclastic sensibility, an ennobling taste. [We know from the guitar solo of Libby Flynt on *Hellcat Rock* that rockabilly was still reinventing itself as of June 1980.] If the process of renewal of ethnic music has been generally thwarted by the domination of commercial mass culture, it is a measure of the contemporary erosion of the spirit.

When I announced the brend theory in 1962 and after, I did so on the grounds that value in art is in the last analysis purely private. Ironically, the fact that “the people” did not embrace my “popular” music confirmed that

1962 position. I must say now, however, that the brend theory is valid only at some distant horizon. As long as our spirit is on the defensive against the demeaning forces of modernization, we cannot afford to dismiss the inspiration offered to us by ethnic music.

Having thought my situation through, it cannot be a surprise that my music remains invisible. [As of 1980 and for twenty years thereafter.] There are no successful musicians today whose example inspires me to play and to play better. And there is no existing, coherent audience which already encourages the beauty to which I aspire. The situation is unfortunate for me, because the entertainment, kinesthetic, and political dimensions of my music demand interactions with a supportive audience to be fulfilled.

But I have to believe that the audiences which support the deluge of crass, gross music experience a far greater misfortune than I. Again, if ethnic music is being drowned out, it is because people’s spirit is being crushed by contemporary civilization.

Under the circumstances, the horrible symbiosis represented by mass culture cannot be upstaged by one iconoclast. People do not want to be disturbed by the call of ennoblement when they lack the inner resources or the life-circumstances to respond to it. The Cobains, Hoons, Staleys, and Osbournes will pander, will earn, and will earn more if they overdose.

If I have foregone the success as a musician which a number of my contemporaries have sought and found, the deprivation has been worth it, insofar as I am satisfied [1980 or 1984] that what I do is still vital.

References
Theodor Adorno, <i>Introduction to the Sociology of Music</i> (1976) ML3797.1.A3413
Paul Morris Hirsch, <i>The Structure of the Popular Music Industry: the Filtering Process Whereby Records Are Selected for Public Consumption</i> (1969) ML3790.H669
Henry Flynt (1940) is a philosopher, avant-garde musician, activist and exhibited artist often associated with Conceptual Art and Fluxus. He is thought to have coined the term “Concept Art” in 1961, in the proto-Fluxus book An Anthology of Chance Operations.

THE MEANING OF MY AVANT-GARDE HILLBILLY AND BLUES MUSIC

Il valore più profondo della musica e del pensiero di Henry Flynt sta nel fatto che essi non richiedono spiegazioni o strumenti critici particolari per essere compresi. Il testo che riportiamo è però un documento essenziale per capirne il punto di origine. Il titolo in questo senso parla chiaro: Flynt non vuole spiegarci il funzionamento del suo linguaggio artistico, nè la genesi storica, ma semplicemente il significato che ne è alla base. Il valore di questo testo, scritto da Flynt nel 1980 e poi rivisitato nel 2002, è appunto in questa ricerca di una dimensione radicale della musica e della vita che può andare ben oltre l'oggetto specifico e diventare qualcosa che assomiglia ad un valore assoluto. Ma è anche un testo che rivisita, in modo lucidissimo e non convenzionale, l'intera storia della cultura e della musica degli ultimi 50 anni.

Ho scritto questo saggio nel gennaio del 1980 per poi rivisitarlo nel 2002. Ho voluto preservare il punto di vista del 1980; ho esplicitato tra parentesi le parti in cui questa cosa diventa importante.

Sono nato a Greensboro (NC) nel 1940. La mia educazione musicale scolastica è basata interamente sui canoni della musica classica europea. Ho studiato violino. Fino alla metà del 1961 sono stato un compositore di musica “moderna”, della generazione post-Cage. Ma tra il 1958 e il 1962, il mio approccio alla musica ha subito un cambiamento sostanziale. Ad ispirare questo cambiamento furono primariamente Ali Akbar Khan, John Coltrane e i cantanti blues tipo Robert Johnson. La Monte Young mi avrebbe fatto poi conoscere Nazakat e Salamat Ali Khan e, in seguito, Ram Narayan. A metà degli anni ‘60 cominciai ad ascoltare le registrazioni originali di musica tribale africana, e Bismallah Khan.

Nel frattempo, le mie ricerche in campo filosofico posero le basi intellettuali che mi portarono a rifiutare la rivendicazione di superiorità culturale che la musicologia aveva attribuito alla musica classica europea. Tali rivendicazioni compongono una vasta letteratura, che include anche contributi di Schoenberg e Adorno. Basta forse citare Luis Diez del Corral, *The Rape of Europe* (originale Spagnolo 1954; Inglese 1959), pagina 219:

Anche nel campo dell’acustica, l’Europa ha scoperto una musica caratterizzata da una tonalità con una profonda, coerente e significativa struttura, come quella dell’architettura o della pittura, che di conseguenza non è solo un altro tipo di musica, ma può rivendicare una speciale validità universale. ‘La tonalità agisce su di noi come una legge fisica. Ma si comporta come una legge fisica sancita dalla sensibilità umana...Le leggi attraverso le quali è costruito il movimento di una sonata di Beethoven sono le stesse che determinano la sensibilità e la vita.’ W. Furtwängler, *Entretiens sur la musique*, Fr. trans., Paris, 1953, 148. *[corsivo aggiunto]*

Le mie ricerche mi hanno anche offerto le basi per

respingere il presupposto che la musica non-europea o etnica possa essere analizzata con i parametri della musicologia europea. Tale convinzione è presente ancora oggi: potrei citare il corso “Musica, significato, ricezione” di Katharine Ellis, New York University, Autunno 2001, corso n. G71.2198. Il suo programma afferma,

La maggior parte dei seminari di studi analitici si occupano solo di musica classica occidentale, ma gli studenti saranno incoraggiati a considerare come gli argomenti del corso siano pertinenti e possano essere fruttuosamente estesi ad altri tipi di musica.

Come se l’ analisi di “altri tipi di musica” fosse un sottoprodotto delle verità universali stabilite dal mondo occidentale. (In realtà non amo il termine “Occidentale”, perché presuppone che esista una civiltà che è passata in blocco dall’antica Grecia e dall’antica Roma all’Europa post-averroista, senza la mediazione dell’Islam. Ma d’altra parte si è costretti ad utilizzare il termine “Occidentale” quando ci si rivolge ad un pubblico profano.)

[[Ad essere sincero, ho cambiato gusti musicali a Cambridge (MA) dopo aver lasciato Harvard; ho dovuto imparare la musica originaria della regione degli Stati Uniti in cui ero nato, come identità acquisita. Non ho mai avuto rapporti sociali significativi con quelle persone che hanno contribuito a creare il linguaggio musicale che tuttora utilizzo. Gli unici “hillbillies” e “redneck” con cui ho avuto rapporti sinceri sono stati i miei parenti, che ovviamente non apprezzerebbero queste etichette, e che non avevano nulla a che fare con la musica. Aspiravo già ad una nuova musica etnica americana, molto prima che imparassi a suonarla come avrei voluto.]]

Ad ispirarmi fu l’immagine di Ornette Coleman all’inizio della sua carriera: quella di una “creatura folk” non istruita, nelle vesti di un musicista d’avanguardia. (Un’immagine celebrata nel libro *Four Lives in the Bebop Business*, 1966 di A.B. Spelman). Nel 1960, proprio mentre stavo scoprendo i dischi di Coleman, incontrai La Monte Young di persona. Oltre ad essere un compositore d’avanguardia, Young era un sassofonista jazz moderno. L’esempio di La Monte mi dimostrò come il distacco dalla musica etnica poteva prendere una direzione diversa da quella quasi-atonale che emergeva dal jazz di Coltrane, nell’album *Ascension*, e dal *Free Jazz* di Coleman. Il maggior spazio dato da Young ai riff di tipo quasi modale, nel jazz che era tonale, fu molto importante per me. Le famose, ma mai pubblicate esecuzioni al sassofono di Young degli anni ‘60 resero il jazz completamente modale, aprendolo al tempo stesso a un’esplorazione melodica “infinita”. [Ci sarebbero voluti più di quindici anni prima che seguissi Young in questa direzione, con “C Tune”]

Come studente di violino negli anni ‘50, ero consapevole dell’esplosione del rock ‘n’ roll, avevo anche comprato gli spartiti di *Hound Dog* e *I’m In Love Again*, ma mi appassionai veramente solo quando comprai il mio primo LP della Mississippi Blues, ed iniziai ad avere serie riserve sul jazz.

Il Rock non è nato, come sostenevano i sapientoni,

dalla fusione del rhythm & blues e della musica hillbilly. Ciò che accadde veramente fu che l’R&B e il doo-wop si aprirono al mercato di massa nel momento stesso in cui i redneck cominciarono a copiare l’R&B, sempre per il mercato di massa. (Le registrazioni di Elvis basate sugli standards hillbilly non hanno mai avuto la popolarità dei suoi altri lavori). Una musica multietnica con orizzonti più ampi emerse proprio nel momento in cui le stesse hits andavano contemporaneamente in cima alle classifiche Rock, R&B e C&W. Nel frattempo, le nuove registrazioni rock mostravano un grado di sperimentazione sonora non concessa nell’ambito della musica etnica “tradizionale”. Ho amato molto *Transfusion*, *Be-Bop-A-Lula*, *Willie and the Hand Jive*, *Bumble Boogie*, etc.

Pezzi profondamente etnici come *Night Train* e *Green Onions* chiarirono definitivamente il mio disagio nei confronti del jazz e della sua anima da musica cocktail-lounge. Il pop strumentale aveva solo bisogno di aprirsi ad un’improvvisazione più estesa, pensavo.

In quest’età d’oro del rock, il mercato ebbe un ruolo predominante. La musica era giustificata solo in base alle vendite (nonostante la corruzione e la censura). Questo meccanismo permise ad una musica molto fisica, che faceva uso di bizzarri effetti sonori, di emergere ed essere suonata per un pubblico attivo. I vari generi etnici sarebbero altrimenti rimasti molto deboli; avevano bisogno di un tale consolidamento. Senza il mercato, la musica che mi ha ispirato non avrebbe visto la luce. Ma il mercato, come la democrazia, è una lama a doppio taglio. Tutto finì inevitabilmente al servizio degli interessi delle persone al potere. E appunto, per questo genere di musica, lo spazio nel mercato risultò abbastanza limitato. Il rock infatti allontanò un’epoca d’artificiale e propagandistica calma, della quale ancora una volta il responsabile era il mercato.

Personalmente credo che la fine del periodo d’oro del rock sia concisa con il successo dei Beatles, che si potrebbe datare al 1964 o 1966. Nell’ambito del pop gli artisti inglesi hanno collezionato importanti successi commerciali – ma il trionfo della formula Beatles ha allontanato il pop dalla svolta a cui era di fronte alla fine degli anni ‘50. I Beatles erano principalmente una rappresentazione “infantile”, da auditorium, limitata a un vocabolario scolastico, basico. (Conoscevano la musica etnica americana solo per diceria). Individuarono e cristallizzarono una fetta di pubblico di grandi numeri – giovani adolescenti che volevano qualcosa di più leggero rispetto al vero rock. A questo punto la dittatura delle vendite si ritorse contro, come ci si sarebbe potuto aspettare.

La mania di “giovinezza” degli anni ‘60 entrò in crisi (dal ‘flower power’ ad Altamont) e i Beatles e i loro imitatori svanirono, portando i loro fan ad un’ossessione mistica di consumismo. (Carnaby Street e *Yellow Submarine*). Secondo me, la canzone summa dei Beatles fu *Revolution*, che comincia con “If you wanna make a revolution, count me out”. Ha fatto da inno a tutta la mediocrità che rispose alle tensioni della fine del XX secolo, accogliendo in sé

la cooptazione istituzionale.

Dopo che i Beatles conquistarono il mercato, il pop bianco smise di interessarmi, ad eccezione di alcuni casi fortunati. Quando Bob Dylan aggiunse strumenti elettrici e accordi blues al suo *Subterranean Homesick Blues*, cominciai anche io con i miei primi esperimenti rock, nel 1966 (con Walter De Maria alla batteria). Dato il mio impegno politico, stavo aspettando uno stimolo per provare a comporre canzoni con testi “rivoluzionari”.

In generale, la crescente influenza dei Beatles e l'assassinio di Martin Luther King Jr. misero fine al rock-etnico – gli impulsi etnici tornarono ai mercati settoriali del R&B e C&W. Dopo la metà degli anni ‘60, il pop-rock non aveva più alcun tratto di musica etnica – è possibile che fossi il solo musicologo in grado di capirlo? Il pop-rock divenne uniformemente rumoroso, in modo un po’ volgare, meccanico e gonfiato. (Non era rimasto più niente della profondità, e dico profondità, di un Chuck Berry o di *Be-Bop-A-Lula*).

Ora (nel 1980) sto cercando di comprendere meglio la specificità della mia visione musicale, e il suo legame con la mia visione filosofica. Potrei anche riflettere sulle ragioni del mio fastidio verso la musica in genere, considerando anche il mio rifiuto dell'arte come modalità di azione, avvenuto nel 1962 .

La mia musica è un'estensione sofisticata e personale della musica etnica proveniente dalla mia regione nativa degli Stati Uniti. Ho sempre considerato me stesso, in relazione alla sperimentazione musicale, come un *autocotono* (in modo colloquiale, un “nativo” o “creatura folk”) – ho sempre favorito le esperienze emotive e i linguaggi musicali delle comunità autotcone. In particolare, sono convinto che gli elementi sonori del blues e della musica country sono evidentemente inclassificabili attraverso le categorie sonore della musicologia europea – come per esempio l’uso del glissando non accentato sul battito, come fosse una “nota” – e nella divisione non-aritmetica della battuta.

[[Il motivo per il quale le mie ricerche filosofiche mi stimolavano era che avevo a che fare con delle espressioni incomparabili e incommensurabili. Quelle che il mondo accademico considera essere espressioni provinciali o primitive, riconducibili a principi universali stabiliti dalla borghesia occidentale, sono di fatto espressioni di un punto di vista incommensurabile. (Contrariamente a quanto ci spinge a pensare Katharine Ellis, la lingua Cinese non è un inglese sconnesso. I suoi toni non sono pronunce incolte delle vocali inglesi.) Ho sempre vissuto questo ostacolo allo stesso modo, sia nella formalizzazione di una logica delle contraddizioni, sia nella codifica delle economie non-borghesi che nell'esplorazione della musica etnica]].

Per me, l'innovazione non consiste nel comporre musica europea ed accademica con riferimenti “folk”. Consiste invece nell’appropriarsi di strumenti accademici o tecnici per poi subordinarli agli obiettivi della “creatura folk” che è in me. Un chiaro prototipo di tale approccio è l’uso che Bo Diddley fa di apparecchi elettronici appartenenti alla musica pop a favore del suono afro-americano. Questo approccio si muove nella direzione opposta a quel-

la dell'era del picaresco e del nazionalismo nella musica classica. (Quello che più mi disturba, credo, è il pop classico, le rapsodie gispy, il “Bolero”, la “Sabre Dance”).

Anche se originariamente ho posto la mia musica in contrapposizione alla musica classica europea, ho capito che la musica europea e i suoi ammiratori non sono i miei unici rivali, e nemmeno i maggiori. Magari fosse Adorno l’unico nemico! – non lo è certamente. L'ostacolo più grande mi si è posto quando, crollato il mercato, si è scatenata l'industria della ribellione giovanile. A quel punto, potrei dire che la mia sete di vendetta si è girata verso lo sfruttamento commerciale del gusto di massa e alla sua manipolazione centralizzata. Su questo, almeno, convergo con Adorno.

Adorno scriveva che il problema della cultura di massa era la sua calma artificiale, propagandistica. Ma nel 1969, la musica commerciale cominciò un percorso a senso unico verso il grottesco e la contaminazione. La musica popolare si trasformò in quella che era l’ “industria della ribellione giovanile”; una definizione più accurata potrebbe essere l'industria de “l'auto-distruzione giovanile”. (Cobain, Hoon e ora Layne Staley).

In generale, si è verificato un percorso a senso unico verso ciò che di più stupido e volgare esiste. Se gli esperti della cultura odierna mettono sullo stesso piano la robustezza e la vitalità del rock anni ‘50 con la mistica dell'auto-contaminazione e auto-distruzione del post-punk, è solo un'ulteriore prova di come la civiltà occidentale non sia in grado di redimersi da sola; la situazione è insanabile. Tutti i risultati raggiunti dalla musica etnica sono stati messi in secondo piano dalla cultura di massa, inclusa la splendida musica indiana tradizionale. In America e in Europa, la cultura di massa ha invaso allo stesso modo l'autonomia del pubblico contadino e quella degli intellettuali.

Per continuare a definire il mio obbiettivo, ho approfondito e nobilitato le musiche etniche americane, col fine di produrre una musica sofisticata, il cui esempio più prossimo potrebbe essere la musica Hindustani. (O, per semplificare, si potrebbe dire che ho fatto per la musica hillbilly quello che Ornette Coleman ha fatto per il jazz.) In generale, aspiro ad una bellezza estatica e perpetua, rimanendo al tempo stesso concretamente umano ed emotivamente profondo. La singolarità del sentimento e della passione a cui mi sono dedicato richiede, per essere espressa, un linguaggio musicale etnico, un linguaggio musicale che racchiuda in sé la tradizione delle esperienze delle comunità autotcone.

Ma non esistono regole semplici per realizzare musica che sia in grado di sedurmi. L'utilizzo di associazioni etniche non garantisce qualità alla musica, ovviamente. Nè la qualità della musica può essere garantita da un legame con il rock n'n roll, o con la musica indiana, o con Coltrane, o con la “armonia modale” o con la politica di sinistra. Non è poi facile fornire delle regole per produrre musica seducente nella società occidentale contemporanea, perché nella nostra società non esiste un pubblico degno, in grado di favorire la bellezza alla quale aspiro. Il tipo di musica che amo può nascere solo attraverso un'azione iconoclasta, attraverso una visione atipica ed isolata. La qualità della musica è determinata

dalla qualità del gusto e dalla selettività del compositore, l'incisività e la profondità emotiva della sensibilità che governa la musica.

Permettetemi di continuare a definire la bellezza alla quale aspiro. La musica dovrebbe essere intrigante a livello mentale, dato che chi ascolta può percepire e partecipare al ritmo e agli intrecci melodici, al coraggio della composizione, etc. Allo stesso tempo, dovrebbe essere cinestetica; dovrebbe, come si dice, incoraggiare a ballare. Più di ogni altra cosa, dovrebbe avere una profondità emotiva determinata dalla *singularità* di un sentimento o di una passione. Inoltre, il coinvolgimento intellettuale ed emotivo non devono essere in competizione l'uno con l'altro, perché l'intelligenza non può essere affascinante se non è inserita in un contesto emotivamente affascinante. Infine, per essere profonda dal punto di vista emotivo, la musica deve essere impetuosa, ma deve anche possedere delle piacevoli sorprese ed incoraggiare l'intimità.

Credo che alcuni tra i valori estetici che ho proposto siano condivisi dalla musica indiana. Penso anche che alcuni aspetti tecnici della mia musica abbiano forti assonanze con la musica indiana. Ho sempre voluto aprire il blues e la musica country ad un'improvvisazione musicale radicale. Spesso elimino la progressione degli accordi, perché sperimento cambiamenti di marcia come ci fossero dei semafori su un'autostrada. Utilizzo invece un'armonia tonale con modulazione a pedale. Infine, considero le strutture melodiche del blues e della musica country alla stregua del raga, con un ampio uso del glissando e dell'ornamento melodico.

Ma la mia musica mostra delle importanti differenze rispetto a quella indiana. Il mio approccio al ritmo e alla sincope su breve durata è debitrice di influenze afro-americane più che indiane. (*Jumping*, registrazione su cd). E di solito rafforzo l'aspetto radicale e mutevole delle mie performance, non segmentandole in cicli metrici e cambi di tempo. Non utilizzo drones. [Questo nel gennaio del 1980, prima che cominciassi gli esperimenti con i nastri di tambura di Hennix. Ho resistito a usare droni per molti anni.] Quando uso un'armonia tonale, con modulazione a pedale, introduco altre corde rispetto a quelle in scala; ed enfatizzo un elemento caratteristico della musica country: la predominanza della voce nel glissando. Utilizzo anche timbri forti e ritmi non-aritmetici. Poi, se fosse ingenuamente tradizionale, la mia musica non sarebbe credibile. Per renderela più audace e delirante, ho creato delle tecniche “sperimentali” che possono esistere solo nel linguaggio musicale etnico – come il “flexing” nel ritmo boogie e lo “slipping pulse” nel ritmo conga. (*Hoedown*, *Jumping*, entrambe registrazioni su cd). In generale, non mi interessa essere ordinato, aritmetico, dronale, come la musica indiana. [Devo smentire quest'ultima osservazione dopo *C Tune*, Locust CD]. È lo stile americano ad essere informale, audace e leggermente rumoroso – la complessità piacevole ed eccentrica dell'essere autodidatta invece di avere un'educazione accademica. Sicuramente, questa musica possiede un carattere di lotta di classe perché influenzata dalle forme di intrattenimento delle comunità autotcone non privilegiate. Le mie composizioni sono anche molto diverse, passando dalla musica di cassetta sofisticata e intimista, al jazz-rock strumentale, alle canzoni rockabilly.

All'inizio, il mio rifiuto delle categorie europee rispetto ai suoni musicali era così intransigente che non volevo annotare la musica. Tuttavia, quando ho capito che la mia musica non sarebbe stata facilmente pubblicata, ho sentito l'urgenza di uno strumento mnemonico – sia per essere in grado di ripetere le mie performance, sia per sperare di dare alla mia musica una possibilità di sopravvivenza in generale. Esisteva un'altra ragione per la quale annotavo la musica: proseguendo nel mio lavoro, volevo organizzare il materiale tematico in un modo che fosse possibile rappresentare in maniera spaziale i toni. (Cioè, ho sfruttato la notazione per organizzare strutture che non potessero essere studiate tramite il semplice “ascolto”. Struttura opaca.) Ho ampiamente modificato la notazione europea per renderla utilizzabile, e con il passare del tempo sono riuscito ad annotare la mia musica sempre con maggiore precisione.

Alcuni miei testi sono divertenti o personali [bizzarro]. Ma avendo cominciato negli anni ‘60, il mio pensiero era quello di rivolgermi al pubblico da una prospettiva che rappresentasse gli interessi reali della maggioranza e di quelle comunità che di fatto erano la mia fonte di ispirazione. In quel periodo (Cuba, Vietnam, il movimento dei diritti civili) ero affiliato alla Sinistra ufficiale in quanto era un movimento in continua espansione e cercavo di scrivere canzoni “nello spirito del movimento”. Ma, in questo senso, niente è meno convincente da un punto di vista estetico di un testo che vuole essere uno slogan, specialmente se accompagnato (e di solito lo era) da una musica infantile. Non ho mai scritto canzoni-slogan. Il modo migliore per esprimere un pensiero politico in una canzone è conquistare l'attenzione dell'ascoltatore con un'azione specifica, o personale, oppure con un’ esperienza dal forte valore simbolico.

Vista la mia opinione sull'arte, perché mi dovrei preoccupare di musica? Le motivazioni non possono essere separate dalle ragioni della mia dedizione alla musica etnica, se le alternative in campo musicale si fossero limitate alla composizione tonale accademica e modernista, allora avrei abbandonato la musica dopo i miei primi concerti di New York nel 1961. Mi è del tutto chiaro il fatto che la preoccupazione principale nella musica che produco è la mia stessa soddisfazione: per affermare la mia dignità, per farmi sentire meglio. (La musica Hillbilly è nata come forma di auto-intrattenimento dei contadini che vivevano isolati). Qui mi riferisco alla mia attività musicale, ma anche al mio apprezzamento per alcune figure che mi hanno preceduto. [cft. il mio tributo a Pandit Pran Nath, completato nel 2002]. L'utopia nelle relazioni umane auspicata dalla mia filosofia è impossibile da perseguire nel futuro immediato. Tutte le attività volte a mantenere vivo questo sogno, valgono quindi comunque la pena. Nobilitare la comunicazione culturale di una comunità non privilegiata ed autotcona è un modo di nobilitare la comunità stessa. Come nel caso specifico della sound art, ti investe fisicamente, mentre sfiorisce nel tempo; può essere viscerale e cinestetica; va oltre il riconoscimento verbale e concettuale e il sistema delle convinzioni.

E ancora, perché specializzarmi in musica etnica quando ho competenze in diversi campi del modernismo, incluso il mio stesso “audact”? Ovviamente non sostengo che tutte le tradizioni musicali etniche siano interessanti, o che se una composizione

appartiene ad una tradizione etnica interessante diventi automaticamente interessante. È un dato di fatto che la musica dei bianchi del Sud lascia molto a desiderare, e ho dovuto ricostruirla del tutto per portarla al livello della migliore musica etnica. (Come disse di me RoseLee Goldberg, ho espulso il fascismo dal *bluegrass*). Il risultato è che le “creature folk” che conosco, che vogliono ascoltare praticamente solo cose tradizionali o di massa, restano perplessi di fonte alla mia musica.

Ma la musica etnica ha un significato unico nella società contemporanea. Ancora, sia chiaro che non sto parlando di quella che gli ignoranti chiamano “folk music”, ma dei grandi maestri Hindustani come Ram Narayan, Buddy Gut o Coltrane, o anche dei field recordings africani che non sono mai stati sistemati in nessun canone. Semplicemente, questo tipo di musica preserva gli apici dello spirito umano, che non possono essere ricreati dalla sterile piattezza della modernità. La civiltà commerciale-meccanica-impersonale sta progressivamente distruggendo lo spirito della gente. Ciò che è emerso (nei tardi anni ‘60) è una cultura fedele alle mode e ai personalità artificiali, una cultura basata su di un compiaciuto auto-disgusto e sulla degradazione. La cultura di massa è solo un aspetto dell'orribile simbiosi che esiste tra i manipolatori e i subalterni.

Ovviamente i linguaggi musicali delle comunità autotcone hanno bisogno di essere rinnovati – per apprendere nuove tecniche e rispondere al cambiamento delle condizioni sociali – e hanno anche bisogno di essere infranti da una sensibilità iconoclasta, da un gusto nobile. Il fatto che il processo di rinnovazione della musica etnica sia stato in generale ostacolato dalla predominanza della cultura commerciale, è la prova dello sgretolamento attuale dello spirito.

Quando ho annunciato la teoria *brend* nel 1962, l'ho fatto basandomi sul presupposto che nell'arte il valore è in ultima analisi puramente privato. Paradossalmente, il fatto che le persone non amassero la mia musica “popolare” confermava la mia posizione del 1962. Ora devo dire, tuttavia, che la teoria *brend* è valida solo ad una certa distanza. Finché il nostro spirito rimarrà sulla difensiva rispetto alle forze degradanti della modernizzazione, non possiamo permetterci di ignorare l'ispirazione che la musica etnica ci continua ad offrire.

Avendo riflettuto bene sulla mia situazione, non è una sorpresa che la mia musica sia rimasta invisibile. [A partire dal 1980 e i vent'anni a seguire] Non ci sono musicisti di successo che oggi mi ispirano a suonare e a suonare meglio. E non esiste un pubblico degno in grado di stimolare la bellezza a cui aspiro. La mia è una situazione sfortunata, perché, per esprimersi, la dimensione d'intrattenimento, cinestetica e politica della mia musica richiede un'interazione con un pubblico degno.

Ma devo convincermi gli ascoltatori che sostengono la musica stupida e volgare vivano una disgrazia ben peggiore della mia. La musica etnica è stata cancellata perché lo spirito della gente è stato distrutto dalla civiltà contemporanea.

In tali circostanze, l'orribile simbiosi rappresentata dalla cultura di massa non può essere sovrastata da un iconoclasta. Le persone non vogliono essere distratte dal richiamo alla nobilitazione

quando non hanno le risorse interne o non sono nelle circostanze adatte per rispondervi. Se avranno un'overdose, i Cobain, Hoon, Staley e Osbourne saranno celebrati e guadagneranno sempre di più.

Se come musicista ho rinunciato al successo che diversi miei contemporanei hanno raggiunto, questa privazione è valsa la pena, nella misura in cui sono soddisfatto almeno [nel 1980 o 1984] del fatto che tutto questo è per me ancora una ragione di vita.

Riferimenti

Theodor Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (1976) ML3797.1.A3413
Paul Morris Hirsch, *The Structure of the Popular Music Industry: the Filtering Process Whereby Records Are Selected for Public Consumption* (1969) ML3790.H669

^[1] Henry Flynt (1940) è un filosofo, musicista sperimentale, attivista e artista spesso associato all'Arte Concettuale e a Fluxus. E' considerato il primo ad aver coniato il termine "Concept Art" nel 1961, utilizzando tale termine nel libro proto-Fluxus An Anthology of Chance Operations

CHÈRE STURTEVANT

USUALLY, WE INVITE A YOUNG ARTIST TO WRITE A PIECE ON AN ARTIST OF THE PAST WHOSE WORK INFLUENCED THEM. IN THIS CASE, **JACOPO MILIANI** DECIDED TO WRITE A LETTER TO A LIVING ARTIST INSTEAD: STURTEVANT. A LETTER THAT, IN THE BEST EPISTOLARY TRADITION, IS PREGNANT WITH ROMANTICISM AND OBSESSIVE DEVOTION, BUT ALSO CAUTION AND SUBTLE MELANCHOLY FOR THAT WHICH CAN NEVER BE COMPLETELY SAID.

Milan, March 2011

Chère Sturtevant,

It is with not little apprehension that I venture to write you. The apprehension is that which accompanies any letter to a stranger, here blended with the assumptions of a fuzzy impression gleaned from books, catalogs, interviews. I clearly remember the first time I saw your *Gonzalez-Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1995, I was searching Google for the exact dimensions of the platform. Thanks to a purely citationistic obsession with numbers, I saw the name Sturtevant for the first time. It dazzled me, both positively and negatively. I feel “dazzled” even as I write today. So much light gives rise to shadows also. What color are shadows? I would say grey, Spinoza Haute-Couture grey.¹ False? Wrong? Repetitive?

I would ask you the reason for this letter, the reason for the mawkish romanticism of the epistolary form, such an outdated medium. I try asking myself the same question. I could have written an essay on the parallels that arise between your declarations and those of Carmelo Bene in his television interviews. Flaunting, as I am right now, my erudite incomprehension and nerdy blindness, and I'll never stop, I know that already. “Information is not knowledge.”² I would, instead, like to display my difficult spectatorial role, not in a passive sense, but in an attempt to take that step from outside to inside that Sturtevant cites so often in reference to his work. The so-called fold of Foucault. I see it as if it were Indiana Jones's Holy Grail. Mamma mia!

When I saw your white *Warhol Flowers*, 1965, I immediately thought of the double, of the idea of representation, of the copy. All wrong, pure surface. How many more times will we have to walk into mirror-painted surfaces? Now I'm thinking of Lady Gaga's annoying sunglasses, don't you find that Quentin Tarantino is bush league by comparison?³

These rectangular, small, finite mirrors notwithstanding; I try to see your Johns, Warhol, Stella, Lichtenstein, Oldenburg, Duchamp, Beyus, Raysse, Haring, Kiefer, Gober, Gonzalez-Torres, not as they appear to me, but for what they are and are not, despite being material objects and works (What you “see” is not what you get).⁴ It's like Kabuki: logic by opposition.

Then there's memory, doing and experience: you as the first real and great spectator of the action. Your hands, with their red-painted nails, appear to me as they take the silkscreen directly from Andy's pale hands, he must have been wearing gloves. But these are stories – in reality the game is more serious. The “silent power of art”⁵ which becomes transgression, rebellion, and offers us the pornographic impossibility of seeing and doing simultaneously.

It's about urgency: once upon a time I used to see the choice of certain artists as a sort of affinity, but really it's about urgency. I ask you, dear Sturtevant: where has urgency gone in contemporary art?

The gazes of those who do and those who watch are, to quite the same extent, the round balls of a Japanese manga comic. I've never listened to an audio-guide and I prefer entering the house of horrors where fears and desires blend together with embarrassing laughter and little emotional jolts. The ghosts from outside, the screams from inside, the faces that come out. Have I ever been in the “house of horrors”?⁶

There. I'm there, immersed in the darkness, sitting on the train and thinking I'm near the end, that I'm getting to the light, that I've understood something, somewhere between Michael Jackson, Plato and Divine; then, like the perfect cyber-Orpheus, I turn around confessing: I saw “You on Youtube!”⁷

With great respect and arrogant hope



Notes:

1 *Vertical Monad*, 2008, Single channel video installation

2 Sturtevant, Man is Double Man is Copy Man is Clone, 2004, *The Razzle Dazzle of Thinking*, MARCM, Paris, 2010, p. 116

3 Sturtevant, Tarantino: a concrete example of the vast barren interior of man the nerd* who did Kill Bill, 2003, op. cit. p. 95 -97

4 Sturtevant, op. cit. p. 193

5 <http://www.youtube.com/watch?v=5m5XSHgKARI>

6 *House of Horror*, 2011 Mixed Media Installation

7 Sturtevant, Anonymous and Autonomous, 2006, op. cit. p. 42

Jacopo Miliani (1979) is a young Italian artist who lives and works in Milan. He has exhibited in many spaces in Italy and abroad. His work analyzes visual perception and questions the traditional system of figurative representation, often reflecting upon the relationships between mass culture and common imagery.

CHÈRE STURTEVANT

Di solito invitiamo un artista giovane a scrivere un testo critico su un artista del passato per lui influente. In questo caso, Jacopo Miliani ha deciso di scrivere invece una lettera ad un'artista vivente: Sturtevant. Una lettera che nella migliore tradizione epistolare è carica di romanticismo e di ossessiva devozione, ma anche di prudenza e sottile malinconia per quel qualcosa che non si riesce mai a dire fino in fondo.

Milano, Marzo, 2011

Chère Sturtevant, senza non poco timore mi accingo a scriverti. Il timore è quello che accompagna ogni lettera a una persona sconosciuta, misto alla presunzione di un'idea sfocata tratta da libri, cataloghi, interviste. Ricordo bene la prima volta che ho visto il tuo *Gonzalez-Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1995, stavo cercando su Google le dimensioni esatte della piattaforma. Grazie all'ossessione, puramente citazionista, per dei numeri, vidi per la prima volta il nome Sturtevant. Ne rimasi abbagliato, sia in positivo che in negativo. Mi sento 'abbagliato' anche oggi che scrivo. E con tanta luce nascono le ombre. Di che colore sono le ombre? Direi grigio, grigio modello Spinoza Haute-Couture.¹ Falso? Sbagliato? Ripetitivo? Ti chiederai il motivo di questa lettera, perché usare il romanticismo melenso della forma epistolare, questo mezzo così desueto. Cerco di pormi anche io la stessa domanda. Avrei potuto scrivere un saggio sui parallelismi che nascono tra le tue dichiarazioni e quelle di Carmelo Bene fatte durante le sue interviste alla TV. Sfoggiando, come sto facendo adesso, la mia dotta incomprensione e cecità da secchione, e non smetterò di farlo, già lo so. "L'informazione non è conoscenza"² Vorrei invece manifestare il mio difficile ruolo da spettatore, non in senso passivo, cercando di fare quel passaggio da esterno ad interno che Sturtevant cita tante volte quando parla del suo lavoro. La così detta piega (fold) di Foucault. La vedo come se fosse il Santo Graal di Indiana Jones. Mamma mia! Quando vidi i tuoi bianchi *Warhol Flowers*, 1965, subito pensai al doppio, all'idea di rappresentazione, alla copia. Tutto sbagliato, solo superficie. Quanto ancora dovremo sbattere sulle superfici dipinte con la vernice a specchio? Adesso penso ai fastidiosi occhiali di Lady Gaga, tu non trovi che Quentin Tarantino sia in confronto un pivellino?³ Messi da parte gli specchi rettangolari, piccoli, finiti; cerco di vedere i tuoi Johns, Warhol, Stella, Lichtenstein, Oldenburg, Duchamp, Beyus, Raysse, Haring, Kiefer, Gober, Gonzalez-Torres non per come mi appaiono, ma per quello che sono e non sono, pur essendo materialmente degli oggetti e delle opere. ("What you "see" is not what you get").⁴ E' come il Kabuki: logica per opposizione. C'è poi la memoria, il fare e l'esperienza, tu come la prima vera e grande spettatrice dell'azione. Mi appaiono le tue mani con le unghie color rosso che prendono in mano il silkscreen direttamente dalle pallide mani di Andy, di sicuro aveva i guanti. Ma queste sono solo storie, in realtà il gioco è più serio. Il "silenzioso potere dell'arte"⁵ che diventa trasgressione, ribellione e ci offre l'impossibilità pornografica di vedere e fare simultaneamente. Si tratta di urgenza: prima vedevo la scelta di determinati artisti come un sorta di affinità, in realtà si tratta di urgenza. Ti chiedo cara Sturtevant: dove è finita l'urgenza nell'arte contemporanea? Gli sguardi di chi fa e di chi guarda sono ugualmente delle palle rotonde di un fumetto giapponese. Io non ho mai ascoltato un audio-guida e preferisco entrare nella casa degli orrori dove le paure e i desideri si mischiano a imbarazzanti risate e piccole scosse emotive. I fantasmi da fuori, le urla da dentro, le facce che escono. Ci sono mai stato nella 'casa degli orrori'?⁶ Ecco sono lì, immerso nel buio, seduto sul trenino e penso di essere vicino alla fine, di giungere alla luce, di aver capito qualcosa tra Michael Jackson, Platone e Divine; poi da perfetto cyber-Orfeo mi giro confessando: I saw 'You on Youtube!' ⁷

Con stima e con arrogante speranza

Jacopo Miliani

Note:

- 1 *Vertical Monad*, 2008, Single channel video installation
- 2 Sturtevant, Man is Double Man is Copy Man is Clone, 2004, *The Razzle Dazzle of Thinking*, MARCM, Paris, 2010, pag. 116
- 3 Sturtevant, Tarantino: a concrete example of the vast barren interior of man the nerd* who did Kill Bill, 2003, op. cit. pag. 95 -97
- 4 Sturtevant, op. cit. pag. 193
- 5 <http://www.youtube.com/watch?v=5m5XSHgKARI>
- 6 *House of Horror*, 2011 Mixed Media Installation
- 7 Sturtevant, Anonymous and Autonomous, 2006, op. cit. pag. 42

Jacopo Miliani (1979) è un giovane artista italiano che vive e lavora a Milano. Ha esposto in numerosi spazi espositivi in Italia e all'estero. Il suo lavoro è un'analisi sulla percezione visiva che mette in discussione il sistema tradizionale di rappresentazione figurativa, spesso riflettendo sulle connessioni tra cultura di massa e immaginario collettivo.





COMPOSITES

ARTISTS' INTERVENTIONS IN PRINT (CHAPTER FOUR)

curated by luca lo pinto and valerio mannucci

This is the last chapter of Composites, a show on paper which documents a series of artists' interventions in newspapers, magazines and periodicals. The show is articulated in various episodes, here realized on paper, because that is the context in which the works were conceived.

The history of artists' interventions in magazines and newspapers is vast and historically articulated. Within it cohabitate examples with very different features and assumptions: some artists have preferred to realize "camouflaged" interventions (Dan Graham in The New York Review of Sex & Politics, Stephen Kaltenbach and Joseph Kosuth in Artforum, Dieter Roth in Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung); others have produced true stand-alone works (Gilbert&George in The Sunday Times Magazine); still others have focused on the medium itself (Michael Asher in Vision n.1, Robert Barry in 0 to 9); finally, some have utilized the pages as pure "exhibition spaces" (Piotr Uklanski's *GingerAss* in Artforum). That is why the methodology of the works' re-proposal in this show on paper has been defined case by case: for several works we used scanned reproductions of the original pages; for those which cannot be technically reproduced, we adopted methods of re-enactment.

Conscious of the fact that proposing these artworks outside their original context seriously alters (and sometimes completely eliminates) the meaning of the interventions themselves, with this show we simply wanted to present to the public a series of emblematic cases, with no pretension to catalogue this enormous and fragmented corpus.

(Thanks to Stefano Gardini, Giorgio Maffei, Max Renkel, Christoph Schifferli for materials made available and for their valuable suggestions.)

INDEX

PAG. 94-100: INTERVENTION IN KUNST & KICKEN, MAY 2006 BY **HANS PETER FELDMANN**

PAG. 101: SHAKING HANDS IN S.P.A. 12.5.1972 - 15.5.1975, 1975 BY **PETER HUTCHINSON**

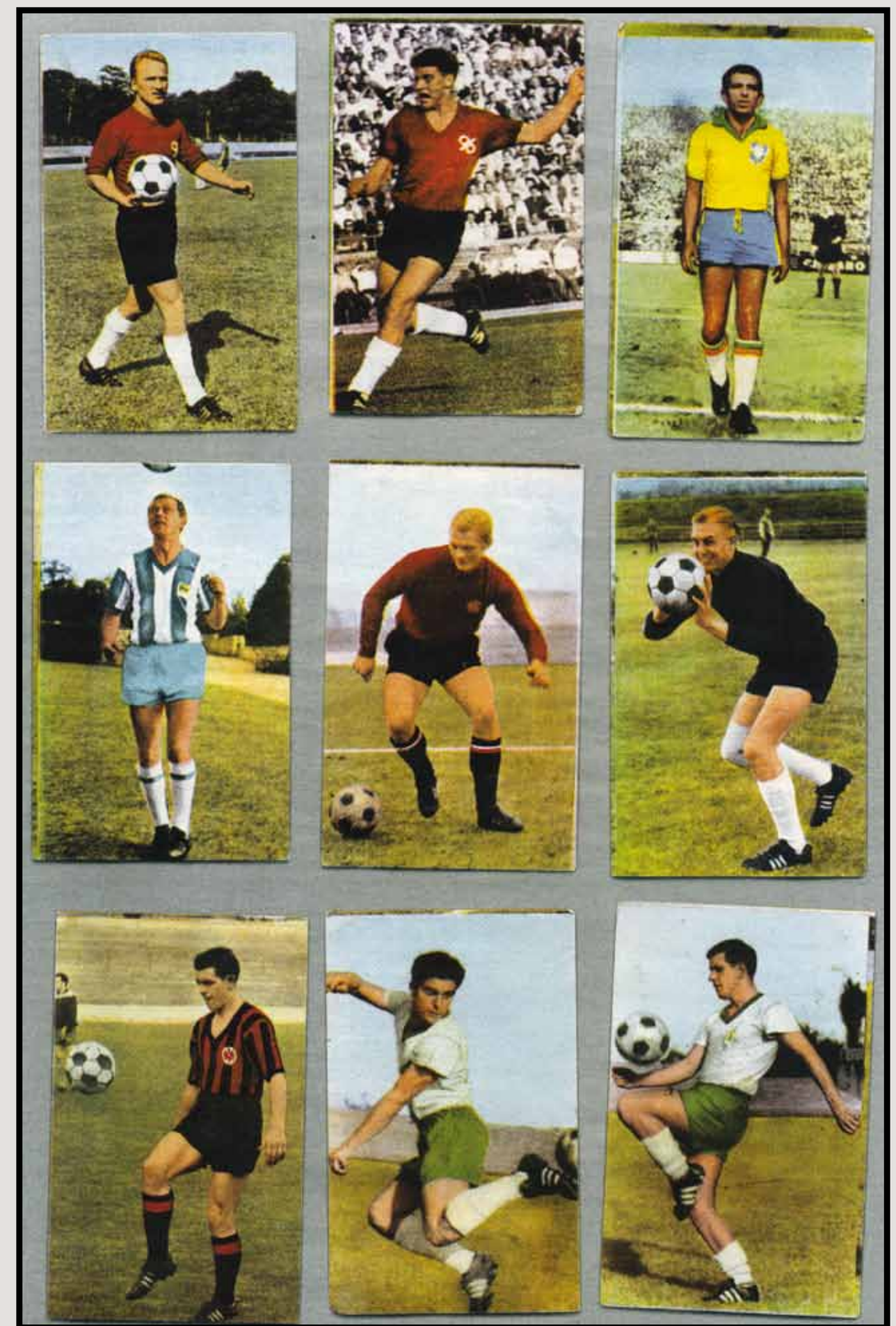
PAG. 102: **ANONYMOUS**

Questo è l'ultimo capitolo di Composites, una mostra su carta che documenta una serie d'interventi d'artista su giornali, riviste e periodici. La mostra è articolata in più puntate ed è pensata su carta, perché è lì che questi lavori sono stati concepiti.

La storia degli interventi d'artista all'interno di riviste e quotidiani è vasta e storicamente articolata. Al suo interno convivono esempi molto diversi per caratteristiche e presupposti: alcuni artisti hanno preferito realizzare interventi 'mimetizzati' (Dan Graham su The New York Review of Sex & Politics, Stephen Kaltenbach e Joseph Kosuth su Artforum, Dieter Roth su Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung); altri hanno creato dei veri e propri lavori a sé stanti (Gilbert&George su The Sunday Times Magazine); altri ancora hanno lavorato concentrandosi sul medium stesso (Michael Asher su Vision n.1, Robert Barry in 0 to 9); ci sono alcuni infine che hanno utilizzato le pagine come puri 'spazi espositivi' (Piotr Uklanski con *GingerAss* su Artforum). Per questo motivo, in questa mostra su carta, la metodologia di ri-proposizione dei lavori si è definita in base ai singoli casi: per alcuni lavori ci si è serviti della riproduzione in scansione delle pagine originali, per altri - che non possono essere riprodotti tecnicamente - si sono adottate forme di re-enactment.

Consapevoli che proporre questi lavori al di fuori del loro contesto originale modifichi in maniera importante (e talvolta annulli completamente) il senso stesso di questi interventi, con questa rassegna si è voluto semplicemente proporre al pubblico una serie di casi emblematici, senza alcuna pretesa di catalogare questo enorme e frammentato corpus.

(Si ringraziano Stefano Gardini, Giorgio Maffei, Max Renkel, Christoph Schifferli per il materiale messo a disposizione e per i loro preziosi consigli.)







SHAKING HANDS



Shaking hands with a
star fish. This creature
uses its five arms as
a hand when it opens
shell fish. So why not
shake hands with it?

Peter Hutchinson
1973

SEE YOU AT

PART TWO

live voices and street finds
collected by michele manfellotto

"Dear Madam,
here I am.
I didn't write sooner because the rest of the week was frenetic very dispersive.
I'm sending you a brief reconstruction of the affair that you mentioned (the man who killed himself): you'll see how far such stories take us.
I don't know if this is exactly what you are looking for, please let me know.
Besides this, I am sending you, in all modesty, two of my own things: an extract from a serial column and a poetic piece in dialogue form. The latter is taken from a real and private correspondence.
Between the two voices, one male and one female, you'll notice a graphic difference: for him Arial point 12, boring and composed, for her Verdana 14, impulsive and curvy. I hope you can find the time to read them and I dare to also hope that you will like them somewhat."

A

It's a coming of age story.
At the beginning the protagonist is five years old. The mother dies bringing him into this world and he stays close to his father, a broke ex-boxer.
Motivated by him, the father goes back into the ring and challenges the champion.
There's this scene where he goes into the champion's bathroom and says, Anyway my dad's gonna win. All candid like.
The champion humiliates him and beats him up while his homies make fun of him.
So the dad fights to the end but loses the match and takes so many punches that he gets a concussion. He runs away from the hospital to take his son to the amusement park: he bends over on a bench and dies.
The boy is left alone. The champion promises him that he'll keep the title, so that he can challenge him and vindicate the dad.
In the meantime, he goes to live with his maternal grandparents: they love him but hate his dad, they accuse him of killing their daughter.
In the village he's brought up like a rich kid. The grandparents forbid him to box, classmates avoid him because they think he's spoiled.
He trains in secret, confiding only in his teacher. They had met years ago in passing and his dad had told him

she looks like his dead mother.
She lets him sleep in her house, lets him drink. She takes him to a gym for broke boxers and introduces him to her fiancé, who's also a broke boxer. He's lost the match of his life against the champion and now he drinks like a sponge: he used to be a yakuza's right-hand man, his back is all tattooed and that's why he can't fight professionally anymore.
The teacher loves him. But he's always drunk, he treats her bad because he's tormented by his inner demons. She wants him to teach the boy to box at all costs and in the end he accepts.
His name is Mishima, like the writer.

"In the end we didn't see each other and work started, tons of things to do every day, some of them I like and others not at all.
It's raining and raining, always two pairs of socks and boots and two wool sweaters and longjohns: whatever, it's a whole list.
I don't know, I can't seem to find peace and so I came here for a year and I like the city, with the turkish baths and everything: and I have a boyfriend and I bought a bike, so I'm gonna have massive calves and, mind you, not just that.
Today I woke up sort of nervous I don't know why, not like knowing why can change anything.
It sucks not having you here: you, in pole position amongst the adored.
If the line breaks it's not my fault, or destiny either: don't get pissed off, it happens with other people too.
I'm sending you a kiss: and I won't say we should try to see each other, let's just do it, period."

B

I remember one incredible episode, which really gets inside your head.
This is the set-up: she and her two brothers go somewhere, there's a river and she falls into it, it's freezing, the brother dives in to save her, she comes out with a fever, she's really sick, she's about to die, he takes her home and, to heat her up, he gets into bed next to her, I mean, they sleep naked in the same bed.
If you're eight, nine years old and you see something like that, you end up dreaming that you're fucking your sister.

CUSTOM CLOTHES
ORIGINAL DESIGNS IN LEATHER
& GROOMING PARLOUR
4620 Shattuck Ave. Oakland
94605 4281

ELECTRONICS TV
OUTLET
SALES & SERVICE
Steve Stevenson
621 4600 1552 Toward St.

I'M THE ROCKY STAR
I'D LET YOU KNOW THAT
WE HAVE ALL THE
COMICS
SAN FRANCISCO COMIC BOOK CO. 1111 23RD ST. 1ST FLOOR TEL: 442-1234

BENEFIT
FOR THE
SLATE
SUPPLEMENT
WILL BE
CARVEN
GARDEN
SWEET PLATE
light consumed by
DR. PHILIPPO
PHILIPPO
BALL ROOM
100
STREET 100
230-100

II. Dimensions
C. External and
Internal Dimensions
223. Exteriority
224. Interiority
225. Centrality
226. Layer
227. Covering
228. Skin
229. Hair, Feathers
230. Clothing
231. Divestment
232. Environment
233. Circumscription
234. Bounds
235. Enclosure
236. Interposition
237. Intrusion
238. Contraposition
239. Front
240. Rear
241. Side
242. Right Side
243. Left Side

FACE IS

Further Wisdom Of Kirby Hensley



You take a few years ago, say this is the planet earth. They were only a small number of people, say maybe four or five hundred. And out of that four or five hundred people, there began to grow a way of life. Then one guy got an idea that he'd split up with it and start a state, a government. An another silly fellow—"Oh, no, he meant spirituality," and he started a spiritual way. See? As out of these two branches begin to grow. Then out of the state grew all other kinds of state, see? Just like trees. Then this is the widest point—say here and here are the state and church, it's at its widest point. So we can see now church and state are coming towards each other, either slower and closer together. And everything is assimilable—you 'member how all the churches are growing together and trying to form one main church? You know how the United Nations are trying to come together to form one great government? See?

So now we found out that all wars come from either that branch or this one. As all men's trouble come from either this branch or this one. So these two opposite men, they don't grow ones together. They are two of the biggest enemies a man's got! See, the church is on the spirituality part—and the state is on your back. So if we have one religion and they come together, now they won't continue as church and state together, it'll just come together and cease to be. Just like they left in and die, once they come together. They will be back to where they was right HERE. Now that we've found out where our big mistake was, we will set up a new way of life.

Oh, I think Jesus Christ was a man, burned of a woman just like you and me, and probably was an advanced fellow for his time. But—I'll tell you, really and truthfully, what did he say that was any greater than people is saying today? What did he do that was any greater than people are doing today?

Gateway
375 JACKSON ST. BATTERY
SAN FRANCISCO 94101-2011

COMPLETE
SHOWS
Mon-Thur
7:00 & 9:00
Fri
8:30 & 9:30
Sat & Sun
8:00 & 9:00
Cinema
BATTERY & BATTERY
BATTERY & BATTERY

"THE REVOLT THAT STIRRED THE WORLD"
BATTLE OF ALGIERS
WINNER 11 INTERNATIONAL AWARDS
(AND)
LE ROI JONES
DUTCHMAN
CANNES FILM FESTIVAL WINNER
No One Under 16 Years of Age Admitted

KSAN. . .

which we work on the air. This kind of radio is so far above regular radio, so much better, they're not even in the same league." Donahue is not only a DJ, but also operations manager. There is no one called program director, so that is really Donahue's job, too. Records from record companies go to Donahue, and he has three stacks on his desk: records that don't make it, records that make it, and records he hasn't heard yet. Individual disc jockeys, though, have freedom to play what they want. That Frank is responsible for the news, Bob Finkel and Wes Nisker work with him. Wes explained how the news is put together.

"We don't try to do the hard news. Primarily, what we like to do is just entertain it all. We look at it from the alibi standpoint. We want to be friendly and we're doing some hard stuff on that and we're not a couple of hours' rest time. In general, we just have a good time. We'll take the Chronicle and the news media and look for a story that looks good to having into it humorously. We've gotten an incredible response. Somebody asked for letters, and we got hundreds. We've gotten lawyers, for instance, who said things like, 'I may be a lawyer, but I really dig your news.' The news is prepared twice a day, is stern, and played throughout the day.

The public service announcements are at least moderately relevant to our community. During the strike at San Francisco State, strike meetings were announced, the recent Easter Parade was given free publicity; the post-stroke care center gets a public-service spot. "My idea was always that if you are a community station you do things that represent your community. You don't go out far-off looking for the Red Cross, join the army, buy the Bonds," says Donahue.

KSAN, with its non-formula, has become quite successful. Paulsen says that 150,000 different people listen to the station every week, at night the station has more listeners than KFOJ. This is something new for FM, to compete against AM stations, stations are trying to convince national ad agencies that FM radio is the place to put the bread. KSAN needs the national accounts that are the bread and butter of stations. They're still not breaking even. Paulsen promises that there will be no more than eight one-minute ads an hour, as compared with the standard fifteen an hour.

Whatever the ad problems, KSAN is now a well-established that people are leaving. Tom Donahue is leaving—probably within a week or two—because, he says, "I haven't developed this kind of radio from the bottom. Now the freshness—the magic—is gone. I don't dig routine. I want to try TV, record producing, and some other things." Donahue has several offers from L.A. companies to produce records. He also plans to syndicate a radio show. The show will be the new music, plus a cast of characters.

Warner Paulsen is also leaving. He will become full-time manager of KRCW. The new KSAN manager is named Willie Duff. He was to have started at KSAN on April 7. However, KLAS—Los Angeles Metromedia—is on strike. Willie Duff is in Los Angeles waiting at KLAS, and when the strike ends he'll start managing KSAN.

Other people are leaving, too, perhaps. One DJ said: "When Donahue leaves, there's going to be a chain reaction. They believe in the literary progress around here. If you do anything better, you're canned." Edward Bear said it differently way: "There's all bookies in radio. At KSAN, we were the silent bookies. We were almost real love."



Anonymous



In the cartoon they were brother and sister. But behind it there was that passion that goes beyond love or sex or the typical romantic relationship. There was the idea of absolute love, which is beyond all of these concepts: so the love could be the sister's. It's like a transcendental love: but sexual. I don't have a sister, but I can imagine those who did.

“I love it: when I went to Japan I bought the tankobon, twenty-two giant volumes, 500 yen a piece. The story continues. He moves back to the same neighborhood where he lived with his father when he returned to the ring. He starts working, at night he does home deliveries for a soba shop, by day he works in a warehouse and trains. Soon after, he becomes a professional boxer and in one of the matches he has to fight his old rival, the guy that always made fun of him when he lived in the village with his grandparents: he beats him up so bad the guy almost goes blind. And then, his girlfriend from the village has moved into town. She’s becoming an idol, a professional singer, and she’s still hitting on him, but he seems to only have eyes for his old schoolteacher. His rise to success continues in front of the girlfriend, the ex-teacher, various trainers, and, of course, the champion that killed his dad years ago: it’s him that he beats in the last match. He also befriends his former rival, the one he almost blinded, who also happens to be in love with the highschool girlfriend.”

“My dear, it seems to correspond perfectly to that which a “piano score for four hands” should be. Of the other attachments, only the first one showed up (it starts with the words “call me right away”), which I’ve printed and will read as soon as possible. I have to leave and I’ll be back on thursday. At that point I’ll definitely have read it.”

“Thank you, I’m glad you can find the time: I’m resending the document that didn’t get there and keeping my fingers crossed.”

C

These ambiguities. In another episode she has to dress up like a man to board a yacht. Only men can go on the yacht. Otherwise they would have destroyed the women raped them thrown them in the sea: the message is clear.

So she wraps a cloth around her tits, to flatten them. Then there's the scene where they discover her and undress her: they strip her bare and she's naked in the middle of this ship, to show everyone that she's a woman. This stuff is influential. Your first sexual feelings could be in these cartoons. You might have had others, but these are definitely direct.

There's the story with the brothers, which deviates from the normality of the relationship between brother and sister: it pushes you to idealize the woman not as a woman in and of herself, that is dot dot dot and then sex, love. It suggests a different kind of love: transcendental, precisely. In Japan even adults watch cartoons, there isn't such a strict separation between the world of adolescence and of maturity. My generation has no conception of the adult. That's been broken by now: forty-year olds with playstations, it's never been seen before. We'll always keep on playing, we're adolescents forever.

“I’m speechless, I swear. I wake up next to the river and I’ve lost my sense of orientation: in fact, I get lost looking for him, in the end I find him, coffee and chicken then his house again and then out, the whole day. It’s shocking, this city so softly pink, it fucking annoys you if you realize you like it: I think of you slipping down the tunnel of your hashpipe.”

“Dear, the document’s arrived: but it’s like it’s been ploughed, on the computer I only got the “right side.” Indecipherable. Anyway, tomorrow I’m leaving and I’ll be back on Thursday. And next week we can start (I haven’t confessed that I’m lazy and I tend to defer and defer, but when I make up my mind I’m happy. Let’s hope I make up my mind).”

“I’m sorry but I have to ask you to clarify a few things. The theme has a thousand implications, as the affair of the suicide confirms: if it were cinema, I’d ask you what film it was that you want to make. Also, I’d like to understand the nature of this assignment: I’d like to speak to you again and come up with an ideal formula together with you. I propose a second coffee, when you come back.”

D

One evening he and the teacher are sitting at a streetstand having a drink when two thugs show up: they molest the teacher, but a guy from the gym, a mid-range boxer, beats them up and makes them run away. The day after, they show up at the gym with all their friends and threaten to break the boxer's hands and burn everything unless they pay up a hefty sum right away. So Mishima lets himself get beat up and humiliated to save the others. The thugs don't want to leave and in the end Mishima beats them to a pulp. He's a boxer, his hands are like registered weapons: right afterwards he turns himself in and does two years in prison. He does it to leave the teacher, he knows he can't make her happy. The boy waits for him. When he comes back, Mishima teaches him everything he knows, then he dies of cirrhosis in atrocious pain refusing treatment. Thanks to the trauma, the boy becomes an adult, while the teacher accepts her fiancé's death by burning his letters.

“I’ll look for the comics in Japanese, but in the meantime: can someone tell me how it ends? In the second to last episode he’s in the car with his elementary school teacher, they kiss and they cry: it looks like they have to go to a motel, but he gives up on it. Why? In the same sequence you see his enemy, the champion, getting married: you can’t tell if the girl is the ex-teacher or someone else. In the latter case, the teacher might have asked him to not kill the champion in the ring: that is, to not make the other woman suffer. In the end, when he goes to the matt, the champion sees the images of all his opponents (the guy’s dad, who he killed in the ring, Mishima) and the faces of the two women: or the same woman’s face twice. At least one is the face of the teacher. Why? And then. The friends go say hi to him before the match and the girl, the one who used to chase after him since high school, who’s a famous singer now, is uncomfortable, actually she’s with an ex-classmate of his, the nerd who dared him to have a fist fight. Can someone tell me how it really went, with particular regard for the love stories?”

“post scriptum For him Arial point 12, boring and composed, for her Verdana 14, impulsive and curvy.”

SEE YOU AT PART TWO

“C ara Signora, eccomi qua. Scrivo solo ora perché il resto della settimana è stato frenetico molto dispersivo. Le mando una ricostruzione breve della vicenda a cui accennava Lei (l'uomo che si è ucciso): vedrà quanto lontano ci portano storie simili. Non so se è proprio quello che cerca, mi faccia sapere. In più, modestamente Le mando due cose mie: un estratto di una rubrica a puntate e un testo poetico in forma di dialogo. Questo è ricavato da una corrispondenza privata, vera. Tra le due voci, una di uomo e una di donna, noterà una differenza grafica: per lui Arial corpo 12, noioso e composto, per lei Verdana 14, impulsivo e tondeggiante. Spero trovi il tempo di leggerli e mi permetto di sperare anche che Le piacciono un po’. Perciò La ringrazio ancora e La saluto.”

A

È un racconto di formazione. All'inizio della storia il protagonista ha cinque anni. La madre è morta mettendolo al mondo e lui va dietro al padre, un ex pugile povero in canna. Motivato da lui, il padre torna sul ring e sfida il campione. C'è questa scena in cui lui va nello spogliatoio del campione e gli dice, Tanto vince mio papà. Tutto candido. Il campione lo umilia e lo mena mentre i suoi scagnozzi lo prendono per il culo. Il padre allora combatte fino all'ultimo ma perde l'incontro e prende così tante botte che gli viene una commozione cerebrale. Scappa dall'opedale per portare il figlio al luna park: si accascia su una panchina e muore. Lui rimane solo. Il campione gli promette di mantenere il titolo, così lui da grande potrà sfidarlo e vendicare il padre. Intanto va dai nonni materni: i vecchi lo adorano ma odiano suo padre, lo accusano di avergli fatto morire la figlia. Al paese cresce come un ragazzino ricco. I nonni gli vietano la boxe, i compagni lo evitano perché credono che è un viziato. Lui si allena di nascosto, confida il suo segreto solo alla maestra. Si sono incontrati di sfuggita anni fa e suo padre gli ha detto che lei somiglia alla madre morta.

Lei lo fa dormire a casa sua, lo fa bere. Lo porta in una palestra di pugili spiantati e gli presenta il suo fidanzato, che è un pugile spiantato anche lui. Ha perso l'incontro della sua vita con il campione e adesso beve come una spugna: è stato il braccio destro di uno yakuza, ha la schiena tutta tatuata e per questo non può più combattere da professionista. La maestra lo ama. Ma lui è sempre ubriaco, la tratta male perché è tormentato dai suoi demoni interiori. Lei vuole a tutti i costi che lui insegni la boxe al ragazzo e lui alla fine accetta. Si chiama Mishima, come lo scrittore.” *“Alla fine non ci siamo visti e sono cominciati giorni di lavoro pieni di cose, certe mi piacciono altre per niente.*

Piove piove, doppio calzino fisso e stivali e doppio

maglione calzamaglia: basta, è un elenco.

Che ne so, non trovo pace e allora sono venuta qui per un anno e la città mi piace, con i bagni turchi e tutto: e ho un ragazzo e ho comprato la bici, perciò mi verranno presto dei polpacci esplosivi e, sappilo, non solo quelli.

Oggi mi sono svegliata un po' nervosa non so perché ma tanto saperlo non cambia una mazza. Che bruttura non averti qui: tu, in pole position tra gli adorati.

Se cade la linea non è colpa mia, né del fato: non incazzarti, succede anche con altra gente.

Ti mando un bacio: e intanto non ti dico cerchiamo di vederci, ma facciamolo e basta.”

B

Mi ricordo una puntata incredibile, che veramente ti travia il cervello. C'è la seguente situazione: lei e i suoi due fratelli vanno in un posto, c'è un fiume e lei cade in questo fiume che è gelato, il fratello si tuffa per salvarla, lei esce fuori con la febbre, sta malissimo, sta per morire, lui la porta a casa e, per scaldarla, si mette nel letto vicino a lei, cioè dormono nudi nello stesso letto. Se hai otto, nove anni e vedi una cosa del genere, poi sogni che ti scopi tua sorella. Nel cartone erano fratello e sorella. Ma dietro c'era quella passione che va oltre la passione d'amore o la passione sessuale o la relazione canonica di coppia. C'era l'idea dell'amore assoluto, che è oltre tutti questi concetti: perciò l'amore può essere della sorella. È come un amore transcendente: però sessuale. Io non ho una sorella, ma immagino chi ce l'aveva.

“Mi piace da morire: quando sono stata in Giappone ho comprato i tankobon, ventidue volumoni formato gigante, cinquecento yen l'uno. Infatti la storia continua. Lui va ad abitare nello stesso quartiere dove aveva vissuto con il padre all'epoca del suo ritorno sul ring. Comincia a lavorare, la sera fa le consegne a domicilio per un negozio di soba, di giorno lavora in un cantiere e si allena. In breve diventa un pugile professionista e in uno degli incontri deve battersi con il suo vecchio rivale, quello che lo prendeva sempre in giro quando abitava al paese con i nonni: lo riempie di botte fino a farlo diventare quasi cieco. In più, la sua fidanzatina del liceo è tornata in città. Sta diventando una idol, o una cantante professionista, e continua a fargli il filo, ma lui sembra avere occhi solo per la sua ex maestra di scuola. La sua scalata al successo continua sotto gli occhi della fidanzatina, della ex maestra, vari allenatori e, naturalmente, del campione che anni prima gli ha ucciso il padre: è contro di lui che vince l'ultimo incontro. Diventa anche amico del suo ex rivale che aveva reso quasi cieco e che tra l'altro è innamorato della sua amica del liceo.”

“Caro, mi sembra corrispondere perfettamente a quello che dovrebbe essere una ‘partitura a quattro mani’. Degli altri allegati è comparso solo il primo (comincia con le parole ‘chiamami subito adesso’) che ho stampato e leggerò quanto prima. Io devo andare fuori e torno giovedì. A quel punto

certamente l’avrò letto.”

“Grazie, sono contento che ne trovi il tempo: rimando il documento che non Le è arrivato e incrocio le dita.”

C

Queste ambiguità. In un'altra puntata lei è costretta a travestirsi da uomo per imbarcarsi su un galeone. Sul galeone possono andarci solo gli uomini. Le donne altrimenti le avrebbero fatte a pezzi stuprate gettate in mare: il messaggio è chiaro. Allora lei si fascia le tette con una stoffa, per appiattirsele. Poi c'è la scena in cui la scoprono e perciò la svestono: la spogliano e lei nuda in mezzo a questa barca, per far vedere a tutti che è una donna. Sono cose influenti. Le tue prime sensazioni di sesso potrebbero essere in questi cartoni. Può darsi che tu ne abbia avute altre, queste di sicuro sono dirette. C'è la storia con i fratelli, deviante rispetto alla normalità dei rapporti tra fratello e sorella: ti spinge a idealizzare la donna non come donna in sé, cioè puntini puntini e poi sesso, amore. Ti suggerisce un amore diverso: transcendente, appunto. In Giappone i cartoni li guardano anche gli adulti, non c'è questa separazione così netta tra mondo dell'adolescenza e della maturità. La mia generazione non ha il concetto dell'adulto. Questa cosa si è infranta, ormai: la gente a quarant'anni gioca con la playstation, è una cosa mai vista prima. Continueremo a giocare sempre, siamo per sempre adolescenti.

“Sono senza parole, ti giuro. Mi sveglio vicino al fiume e ho perso il senso dell'orientamento: infatti mi perdo cercando lui, alla fine lo trovo, caffè e pollo di nuovo a casa sua e poi in gita, tutta la giornata. È scioccante questa città così morbidamente rosa, ti sta sul cazzo se capisci che ti piace: ti penso che scivoli nel cono del cilotto.”

“Caro, il documento è arrivato: ma colto da un fendente, sul computer ne è arrivato solo il ‘lato destro’. Indecifrabile. Comunque domani vado fuori e sono di ritorno giovedì. E la settimana prossima potremmo cominciare (non ti ho confessato che sono pigra e tenderei a rimandare e rimandare, ma poi quando mi decido sono contenta. Speriamo che mi decida).”

“Mi scuso ma devo chiederle dei chiarimenti. Il tema ha mille implicazioni, me lo conferma la vicenda del suicida: se fosse cinema, Le domanderei che film vuole fare. In più, vorrei conoscere la natura di questo impegno: mi piacerebbe parlarle di nuovo e pensare con Lei a una formula ideale. Le propongo un secondo caffè, quando sarà tornata.”

D

Una sera lui e la maestra sono seduti a un chiosco a bere e arrivano due balordi: molestano la maestra, ma uno della palestra, un pugile di mezza tacca, li mena e li fa scappare.

Il giorno dopo questi si ripresentano in palestra con tutti gli amici e minacciano di spezzare le mani al pugile e bruciare tutto se non gli pagano subito una bella cifra.

Mishima allora si fa umiliare e menare per salvare gli altri.

I balordi non se ne vogliono andare e alla fine Mishima li pesta tutti a sangue.

È un pugile, le sue mani sono armi improprie: subito dopo si costituisce e si fa due anni di galera. Lo fa per lasciare la maestra, sa che non può farla felice.

Il ragazzo lo aspetta. Quando torna dal carcere, Mishima gli insegna tutto quello che sa, poi muore di cirrosi tra atroci sofferenze rifiutando di curarsi.

Grazie al trauma il ragazzo diventa adulto, mentre la maestra accetta la morte del fidanzato bruciando le sue lettere.

“Cercherò i fumetti in giapponese, ma nel frattempo: qualcuno può dirmi come va a finire?”

Nel penultimo episodio lui è in macchina con la sua ex maestra delle elementari, si baciano e piangono: sembra debbano andare in un motel, ma lui rinuncia. Perché?

Nelle stesse scene si vede il suo avversario, il campione, che si sposa: lei non si capisce se sia la ex maestra o un'altra.

In quest'ultimo caso, la maestra potrebbe avergli chiesto di non uccidere il campione sul ring: cioè per non far soffrire l'altra donna.

Alla fine, quando va al tappeto, il campione rivede le immagini dei suoi avversari (il padre di lui, che ha ucciso sul ring, Mishima) e i volti di due donne: o due volte il volto della stessa donna. Di sicuro, almeno uno è il volto della maestra. Perché?

E poi. Gli amici vanno a salutarlo prima dell'incontro e la ragazza, quella che gli correva dietro al liceo, che ora è una cantante affermata, è a disagio, infatti sta con l'ex compagno di classe di lui, il secchione che lo aveva sfidato a fare a pugni.

Qualcuno può raccontarmi davvero come è andata e con un occhio di riguardo alle storie d'amore?”

“post scriptum

*Per lui Arial corpo 12, noioso e composto,
per lei Verdana 14, impulsivo e tondeggiante.”*

6 - 8 MAGGIO 2011

MACRO Testaccio, Piazza Orazio Giustiniani, 4 - Roma

Venerdì e Sabato ore 15 - 22 / Domenica ore 12 - 22

ROMA.

THE ROAD TO CONTEMPORARY ART

Promosso da:

■ ASSOCIAZIONE
ROMA CONTEMPORARY

Con il patrocinio di:

ROMA CAPITALE
Assessorato alle Politiche Culturali e Creative Economy

PROVINCIA
DI ROMA

Camera di Commercio
ROMA

In collaborazione con:

Sovrintendenza ai Beni Culturali
di Roma Capitale

MACRO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA

Servizi Museali

Zetema
regionalista cultura

ALCANTARA®
EXTRACORDINARY EVERY DAY

emu

ACQUE DELLA SALUTE
ULIVETO ROCCHETTA

CHAMPAGNE
Laurent-Perrier
MAISON FONDÉE
1812

.molto
FESTIVAL

works that could be mine & works that I would like to be mine

a project by rä di martino

“I have been taking note through time of other artists’ works that bear a striking resemblance to ideas I have had and sometimes written in my notebook, but have never done. I catalogued these as: ‘works that could be mine’. More recently, looking at this list I drew a line and wrote a second list called ‘works that I would like to be mine’. I update these lists regularly and read with increasing curiosity the gap between the two; between what you can imagine yourself to be and how you would like to be, the image of yourself and the desire for something ‘other’ at play. I also started to consider what other artists’ lists would be; if done in complete sincerity it’s an interesting set of lines and arrows between works seen through the eyes of one artist and how they view themselves. But it also inevitably plays with the idea of originality.”

Lists by COSTA VECE, Zurich, 21-02-2011

works that could be mine:

The Atlas Group / Walid Raad
Let’s Be Honest, the Weather Helped, 1984-2007

Darren Almond
If I had you, 2003

works that I would like to be mine:

Richard Serra
House of cards, 1969

Andrey Zvyagintsev
The Banishment, 2006

Piero Manzoni
Socle du Monde, 1961

Darren Almond
If I had you, 2003

Sam Peckinpah
The Getaway, 1972

Andrey Tarkovsky
Solaris, 1972

Pier Paolo Pasolini
Teorema, 1968
Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo, 1965

Emma Kunz
Komposition, Drawings, 1930-1950

Kurt Schwitters
Merzbau, 1920-1936

Michelangelo Pistoletto
Metro Cubo di Infinito, 1965/1966

Fiona Tan
Downside Up, 2002
Countenance, 2002

Susan Philipsz
Pathetic Fallacy, 2008

The Atlas Group/Walid Raad
Let’s Be Honest, the Weather Helped, 1984-2007

Costa Vece, *Me as a revolutionary, dictator, guerilla, freedom fighter, terrorist, jesus christ*, 2007. Courtesy Galerie Georg Kargl, Wien and the artist



Il silenzio incestuoso della mia ombra ferita

Novembre 2009 Novembre 2010

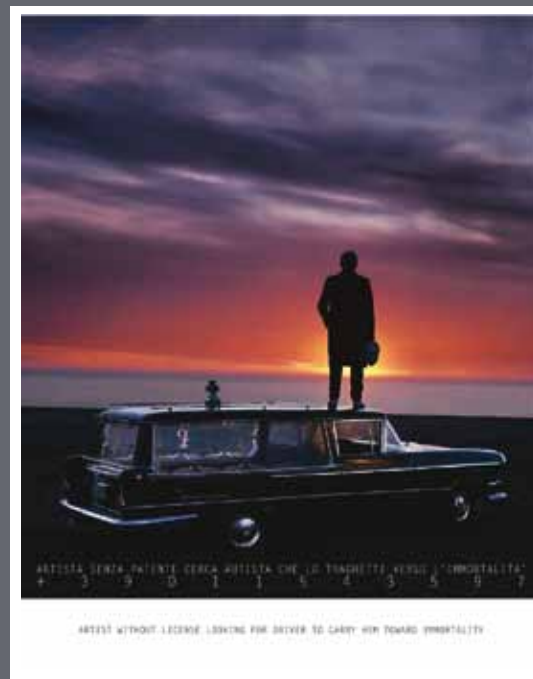
ANNUNCIO DI LAVORO

ARTISTA
PARTICOLARMENTE
DOTATO
offresi
per
qualsiasi
mansione,
anche
esageratamente
umile
o
spregevole.

tel.+39011543597



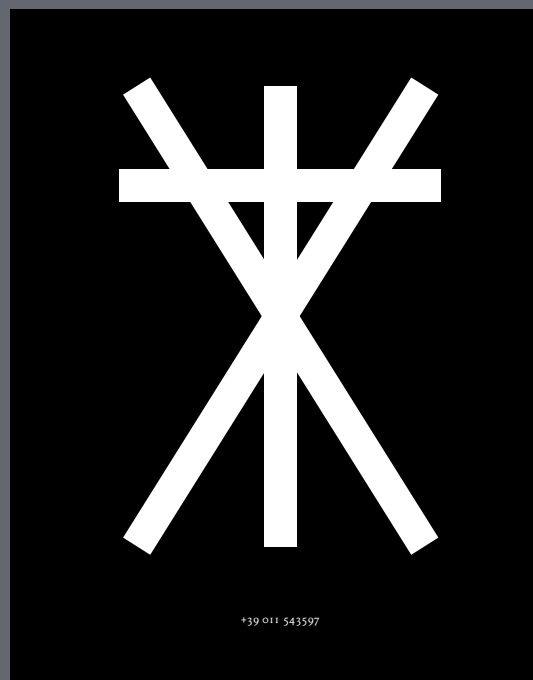
Cerchi
l'immortalità?
Chiamami!
+39.011.543597
Are you looking for immortality?
Call me!
IMMORTAL
Via Carlo Alberto, 29 - 10123 Torino - tel +39011 543597



PER RAGGIUNGERE
L'IMMORTALITÀ
STO CERCANDO
OSTINATAMENTE
DI NON ESSERE
UN ARTISTA
MA SEMPLICEMENTE
UN NUMERO DI
TELEFONO
+39 011 543597

In order to reach immortality
I am trying obstinately not to be an artist
but simply a telephone number
+39 011 543597

Codeste opere,
esperte su Artforum,
Exibart, Mousse e Nero,
compongono il corpus
della mostra
“Il silenzio incestuoso
della mia ombra ferita”
di **+39 011 543597**



Feuilleton

spring and summer 2011 for young people in Foligno (PG)

Young Jazz festival / 25-29 maggio
dancity festival/1-2 luglio
manufatto in situ 5/ 24-31 luglio

VIAINDUSTRIAE/a constructed world

GR_ASS FAKE FEST 2011

events
this is not a reality show

8 maggio
PARAcarro
precarious-parade

design by Myriam Laplante/VIAINDUSTRIAE
parata artistica by ZOE teatro
sound design by Dancity
manufactured by Carnevale S.Eraclio

26 aprile/8 maggio
CRASH-contest

percorso di affissione pubblica
campagna di comunicazione sociale laboratorio RADIOazioni

rabarBAR

RAVEanalcolico/a new desired place to play young music

catalogo
GRASSETTOfakefest
in distribuzione
durante gli eventi
e il festival

Young Jazz /
25-29 maggio/
Foligno



NARRATIVES


L.G.R
RAW
Limited Edition

This section of the magazine is devoted to a different topic for every issue. This time we chose to focus on a series of works that use the narrative process as a fundamental tool. Narrative Art has often been defined as an aesthetic form in and of itself, but labeling things in such a way brings with it the risk of mistaking a methodology for a style, a movement or, worse yet, a manifesto. The examples in these pages are heterogeneous and they represent but a few of the many cases that could be analyzed. We go through cases where narration is a tool used to elaborate the personal and intimate aspects of a story, to cases in which the narrative text accompanies the visual parts of a work, amplifying and completing its meaning, and finally cases where the narration appears to be the very language of the work of art, constituting its basic skeletal frame. Narration is in general at the basis of many kinds of artistic expression, and it is one of the most traditional structures of aesthetic signification – it is sufficient to think

of all the main forms of literature, cinema, theatre, musical opera and sacred art – but what is of interest in this context is its relationship with the visual arts, which have, throughout the course of the past century, put it into question.

The published material consists of scans that retain the works' original dimensions and should thus be taken as the documentation of this research. The details of the original publication of all the works has been credited. What follows, moreover, should in no way be considered as an editorial production, nor as content acquired by our magazine, but as a simple documentary collection - in cut-up format - that investigates the material in question.

***P.117 DAVID LAMELAS
LE TEMPS COMME ACTIVITÉ***

***P.124 GILBERT & GEORGE
A DRINKING SCULPTURE***

***P.133 SOPHIE CALLE
THE SLEEPERS
(JEAN-LOUP FORAIN,
SEVENTEENTH SLEEPER)***

***P.144 BILL BECKLEY
WASHINGTON'S CROSSING ;
CAKE STORY; SNAKE;
JOKE ABOUT ELEPHANTS***

***P.149 SVEN AUGUSTIJNEN
L'HISTOIRE BELGE***

**DAVID
LAMELAS
*LE TEMPS
COMME
ACTIVITÉ,
1970***

LE TEMPS COMME ACTIVITÉ

DAVID LAMELAS

Ce travail est divisé en trois parties différentes.

1. Dusseldorf entre 11 h 25 et 11 h 29.
2. Dusseldorf entre 15 h 00 et 15 h 04.
3. Dusseldorf entre 17 h 00 et 17 h 04.

Pour ce film, j'ai choisi à Dusseldorf trois endroits différents, où les activités des gens montrent quelle utilisation ils font de la ville.

1. Autour de la Städtische Kunsthalle.
2. Une vue de la Königsallee depuis la rue Th. Körner.
3. Une vue aérienne du centre commercial de la ville.

Ce qui arrive sur l'écran n'a pas de signification esthétique. Les projections ont seulement pour but de montrer l'écoulement du temps dans la ville où se situe *Prospect*.

12 minutes ont été choisies parmi les 24 heures d'activités journalières de la ville.

Cette routine est faite d'une série d'actions simultanées, qui sont conditionnées et limitées par les frontières de la ville.

David LAMELAS, septembre 1969.

DAVID LAMELAS A REALISE CE TRAVAIL DANS LA VILLE DE DUSSELDORF, LE 11 SEPTEMBRE 1969 ENTRE 11 h 29 ET 17 h 30. LES PHOTOGRAPHIES ONT ETE PRISES A DIX MOMENTS DIFFERENTS, CHOISIS DANS LES ACTIVITES QUOTIDIENNES DE LA VILLE.

LE TEMPS COMME ACTIVITÉ

89

11 h 29



11 h 45



90

DAVID LAMELAS



12 h 20



13 h 23

DAVID LAMELAS

91

14 h 00



15 h 04



92

DAVID LAMELAS



15 h 30



16 h 30

DAVID LAMELAS

93

17 h 04



17 h 30



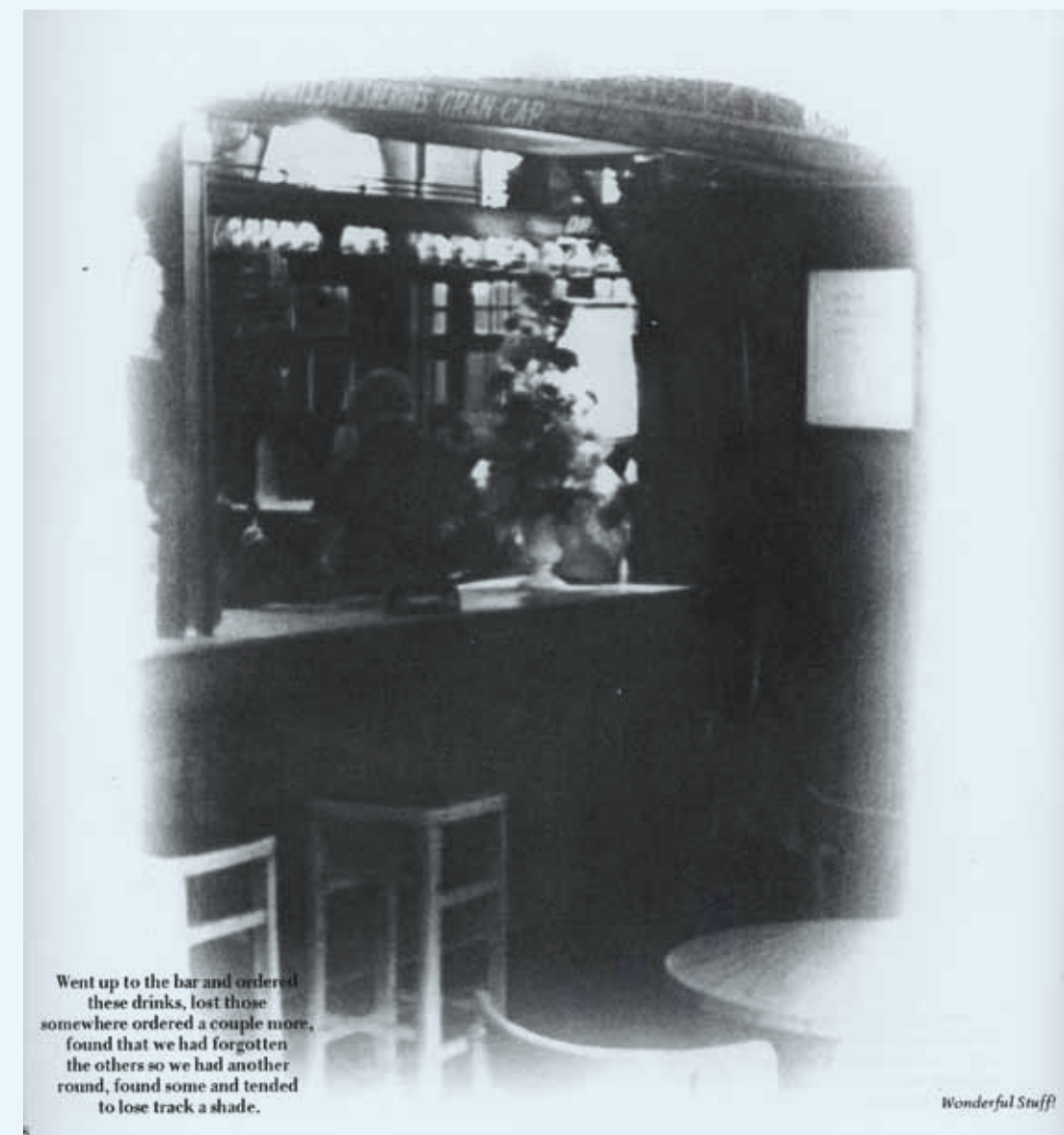
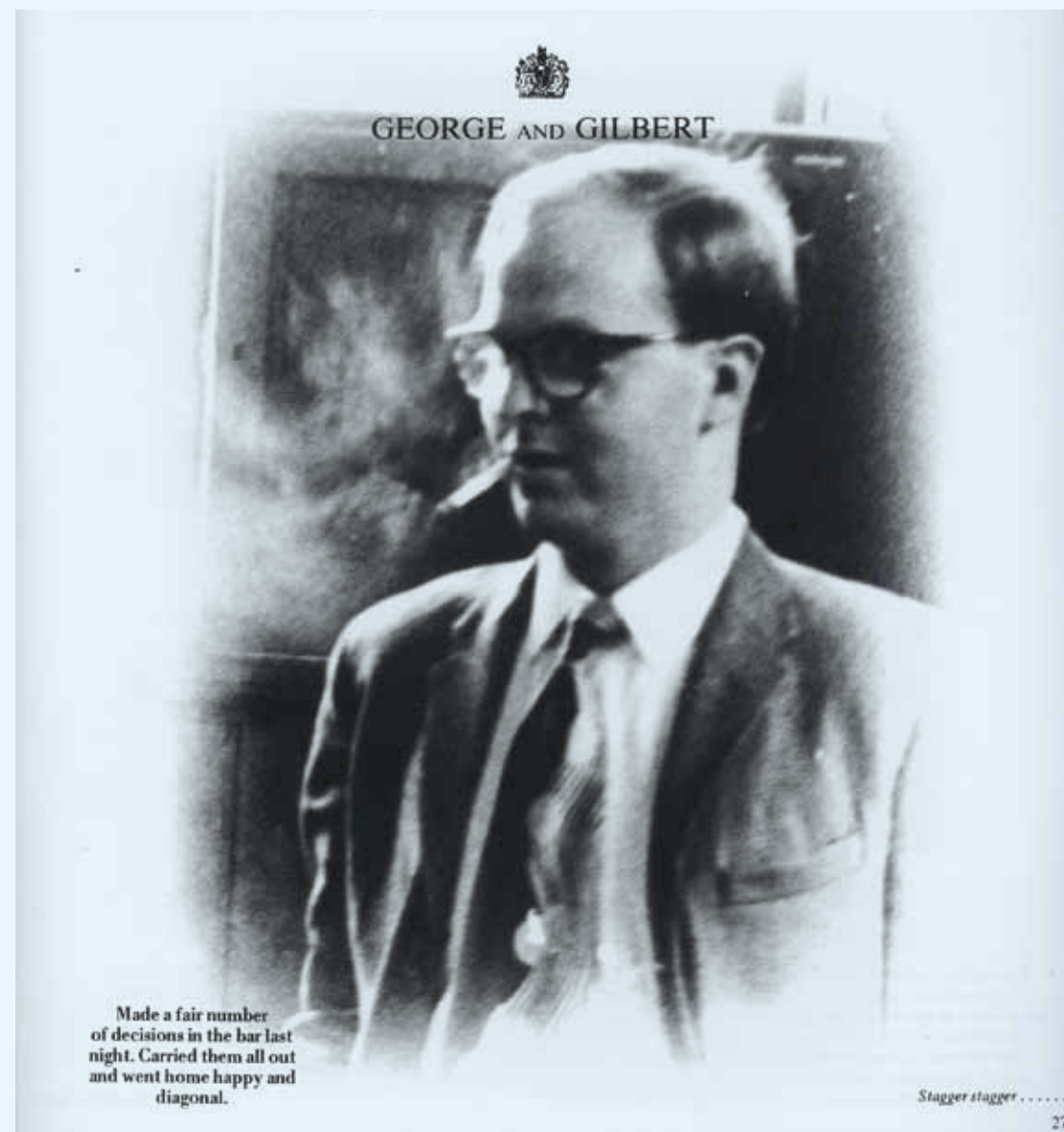
94

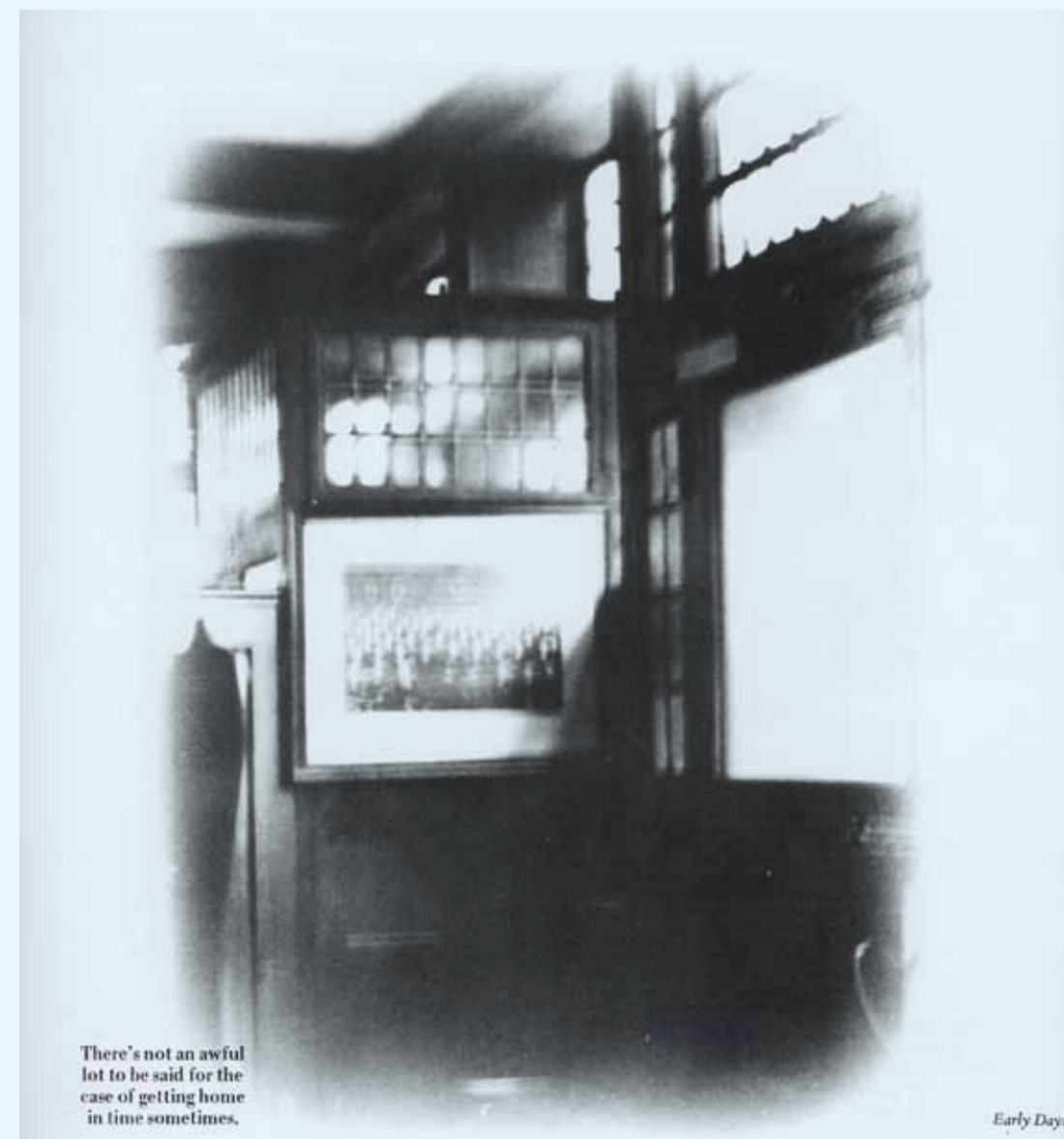
DAVID LAMELAS

GILBERT & GEORGE *A DRINKING SCULPTURE,* 1973



(taken from Avalanche no.8, 1973)





SOPHIE CALLE
THE SLEEPERS
(JEAN-LOUP
FORAIN,
SEVENTEENTH
***SLEEPER*),**
1980



(©Sophie Calle/ADAGP courtesy Paula Cooper Gallery, New York)

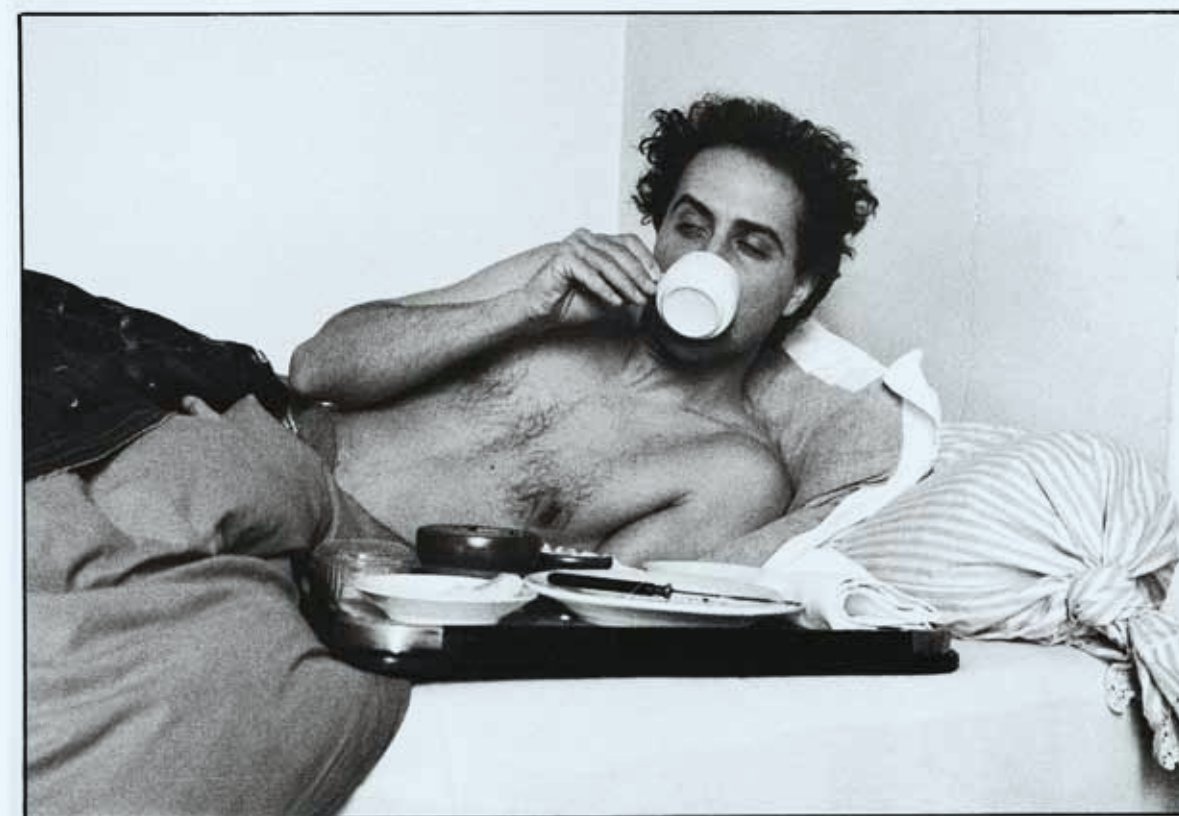
I don't know him. A friend we have in common gave me his telephone number. He accepts enthusiastically, to come sleep Friday, April 6th, from 2:30 to 9:30am.

He waits from Patrick X. to leave the room before he gets in bed. He doesn't change the sheets. He says he's delighted to have been chosen. He doesn't want to know how I managed to get him or who gave me his number. For breakfast he wants: coffee, toast, maybe a glass of cold milk, and an apple to munch on. He falls asleep at 4 a.m. He changes position when I photograph him. So I don't move, wait, I'm afraid he'll open his eyes. At 9 o'clock I wake him up with breakfast. I've forgotten the cold milk. He tells me he felt my presence in the room. Cordelia P., who was supposed to replace him, having cancelled at the last minute, I accompany him to the door and take the next shift. The bed is cool.





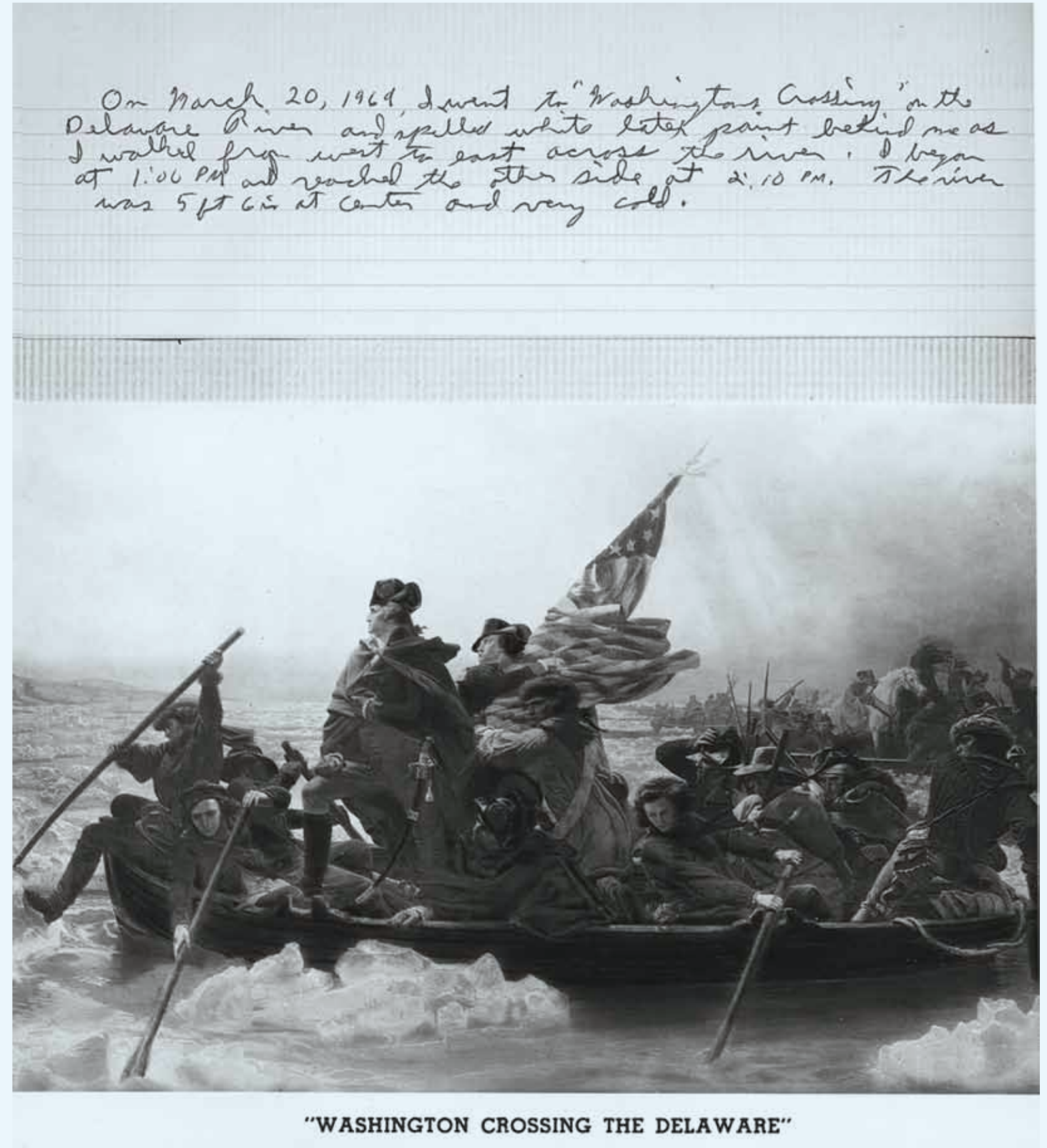






BILL BECKLEY
WASHINGTON'S
CROSSING, 1969
CAKE STORY, 1973
SNAKE, 1974
JOKE ABOUT
ELEPHANTS, 1973

(courtesy the artist)



On March 20, 1969, I went to "Washington's Crossing" on the Delaware River and spilled white latex paint behind me as I walked from west to east across the river.. I began at 1:00 PM and reached the other side at 2:10 PM. The river was 5 ft. 6 in. at center and very cold.



I was sitting alone in a restaurant. It was my birthday. "You can't have your cake and eat it too," came to mind. This raised the obvious question of why anyone would have the double desire of having and eating a cake. Is there really a feeling of loss as it is swallowed? I ordered a cake trying to resolve this question. The waitress delivered it. It was marble cake with white icing. Only two weeks before I had been in Rome. I stayed in a hotel near the Pantheon. The Pantheon is a white circular shaped building made of marble, with a dome like top. It was built for the Roman Gods but later used as a Christian Church. I had not traveled alone, and the memories of the many evenings we spent together dining in the restaurants came back to me as I sat there eating at the empty table.



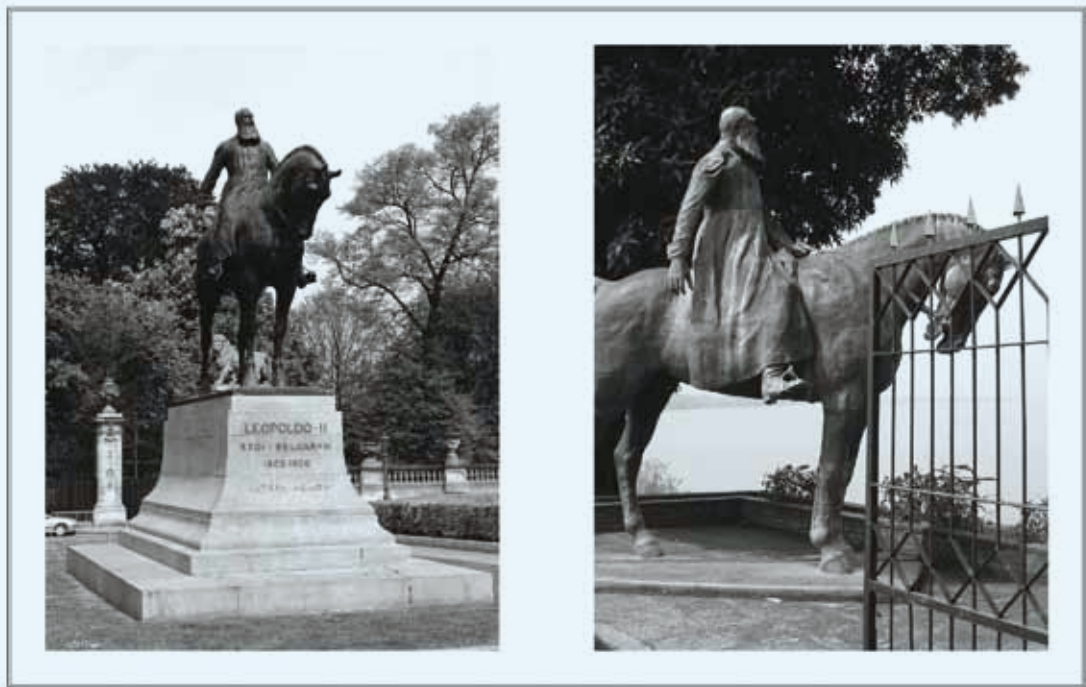
I was walking down a country road. Everything was covered with snow. I came to a fork in the road and was undecided as to which path was best. The left branch disappeared as it went down over a hill, and the right branch turned a corner. I looked down and right in the center of the fork was a small brown snake which had apparently been stirred out of hibernation by the thaw of the previous week. He looked disillusioned and somewhat groggy, sliding around aimlessly on the snow. Then he turned his head to the left and stuck out his tongue. I took it as an omen and turned that direction, making my way to the bottom of the hill.

SVEN AUGUSTIJNEN *L'HISTOIRE BELGE,* 2007



When I was younger I heard a joke. How are elephants and storks alike? The answer was that they both couldn't play the piano. I didn't really think it funny at the time, but I started taking piano lessons when I was twelve-mostly classical. I was bored at first but as my technique improved I gained more of an appreciation for that kind of humor.

(courtesy Jan Mot, Brussels)



UN BEL ENSEMBLE

Après plusieurs tentatives avortées, en 1884, lors de la Conférence de Berlin, le roi Léopold II s'approprie la colonie du Congo, une propriété privée de quatre-vingts fois la taille de la Belgique. Ce qui ne l'empêche pas d'essayer d'en étendre les frontières : en 1892, il dirige vers le Haut-Nil l'expédition Van Kerckhoven, la plus importante menée jusqu'alors en Afrique. S'inclinant devant ce qui était déjà en grande partie un fait accompli, le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande accepte l'occupation du Soudan méridional par Léopold II. Mais la France, une de tous les moyens de pression dont elle disposait pour forcer le Roi à renoncer à son accord avec le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande, Léopold II suggère alors aux Britanniques d'abandonner

l'Égypte pour avoir ainsi les mains libres en vue d'annexer la Chine et faire avec l'Inde « un bel ensemble », et lui permettrait de réaliser son rêve de créer un axe reliant les deux plus grands fleuves africains. Au même moment, il négociait secrètement avec le gouvernement italien la reprise de l'Érythrée et l'extension de son empire jusqu'à la mer Rouge. Par-delà les océans, il voulait conquérir des colonies en déclin des Pays-Bas et de l'Espagne (Java, les Antilles, les Philippines et Cuba) et ainsi créer son empire équatorial. Léopold II, qui ne se rendit jamais au Congo, mourut le 17 décembre 1909 au pavillon des Palmes à Laeken.

À gauche : statue équestre de Léopold II par le sculpteur Thomas Vinciguerra et l'architecte François Mullier, 1921, place du Trône, Bruxelles. À droite : copie de la statue équestre de Léopold II, musée national du Kinshasa, Congo.



DES BRUITS CALOMNIEUX

Le roi Albert I^{er} mourut le 17 février 1934, des suites d'une chute lors de l'ascension d'un rocher à Marche-les-Dames. Deux jours plus tard, le Conseil des ministres déclarait : « Le Conseil estime qu'il y aurait lieu de poursuivre toute personne qui répandrait des bruits calomnieux sur les circonstances de la mort du Roi. » On retrouve plus tard intacts son équipement d'escalade et ses lunettes, sans lesquels il ne pouvait grimper. Aucune autopsie n'ayant été effectuée, la véritable cause du décès est depuis sujette à spéculations. Selon la rumeur publique, le Roi aurait été assassiné dans son château à Laeken avant

d'être transporté à Marche-les-Dames. Mais qui l'aurait tué ? Certains accusent la Sécurité française, le Roi ayant refusé de fusionner l'armée belge avec celle de la France pendant la Première Guerre mondiale. D'autres alléguent que, pris en flagrant délit, il aurait été abattu par le mari d'une maîtresse. Une autopsie posthume aurait pu mettre fin à ces bruits calomnieux, mais qu'il l'hypothèse selon laquelle le panneau disparu du retable de l'Assommoir supprime des frères Van Eyck, Les Juges intègres, volé en 1934, serait crénelé avec Albert I^{er}.

À gauche : entrée du cimetière Albert I^{er}, Marche-les-Dames. À droite : costume avec la veste qu'Albert I^{er} portait lors de sa chute à Marche-les-Dames, musée 1914-1918, Bruxelles.



UN MARIAGE DE RAISON

En fuite après sa défaite à Waterloo le 18 juin 1815, Napoléon retourna au palais impérial de Laken - appelé à l'époque Schoonenberg - pour y reprendre ses effets personnels. Il continua ensuite son voyage vers le sud, en calèche légère de service, par les chaumières remplies qu'il avait utilisées Jules César lors de la conquête des vallées belges. Si Schoonenberg était un endroit magnifique avec vue sur la vallée de la Semois, c'était également un lieu stratégique, comme le prouvent les fouilles qui y mirent au jour les traces d'un campement romain du début de l'ère chrétienne. Non dépourvu de conscience historique, après des adieux impériaux à son illustre prédécesseur au palais, Napoléon fit habiter à l'auberge de Molenberck-Saint-Jean, en mémoire des bombardements d'août 1815

sur Bruxelles. Ceux-ci avaient été mis en œuvre par le maréchal Villeny sur ordre de Louis XIV, durant la guerre qui l'avait opposé à Guillaume d'Orange-Nassau, et avaient réduit la Grand-Place en décombres. Nommé général du régiment Innatowski par Catherine la Grande, Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha, qui devait devenir le premier roi des Belges, se rappela la violence d'expansion de Napoléon manifestée lors de l'occupation du duché de Saxe-Cobourg-Saalfeld, en 1810. À l'époque, Léopold était parvenu à refuser de valider l'armée napoléonienne sans offenser l'Aigle français. Par précaution, il épousa le 9 août 1832, en secondes noces, Marie-Louise d'Orléans, fille de Louis-Philippe, roi de France.

À gauche : pièce de 5 francs de l'époque napoléonienne, 1810, et pièce de la République de France III (Napoleon III), 1852, au 1/2 C, musée de la Banque nationale de Belgique, Bruxelles.
À droite : pièce de 1 franc de l'époque de Belgique, 1 franc, 1832, et 1 franc, 1832, au 1/2 C, musée de la Banque nationale de Belgique, Bruxelles.



LES ROIS DE JÉRUSALEM

Godfrey de Bouillon, né vers 1055 à Bury-Thy, près de Nivelles, en Brabant, fut l'un des premiers à répondre à l'appel du pape Urbain II pour aller défendre les chrétiens en Orient et reprendre le tombeau du Christ aux infidèles. Il devint l'un des principaux chefs de la Première Croisade. En 1099, Godfrey de Bouillon fut proclamé premier roi chrétien de Jérusalem, après la prise de la ville. Il se fit appeler « seigneur du Saint-Sépulchre », mais mourut l'année suivante, épuisé par la tâche. On raconte encore ses fabuleux exploits, dus à son caractère exceptionnellement valeureux, allant d'un courage légendaire à la prudence, la modération et la pitié la plus vive. Lorsque, pendant la Première Guerre

mondiale, les puissances chrétiennes voulurent s'emparer de la Palestine, le roi Albert I^{er}, qui régnait sur quelques hectares inondés où pleuvaient les obus et dans lesquels s'embourbaient les canons de l'ennemi, était destiné à être le digne successeur de Godfrey de Bouillon, roi des Belges et roi de Jérusalem. Le souhait de confier la garde des Lieux saints à la Belgique se concrétisa en 1920, sous la conduite du cardinal Mercier et du baron Empain et en accord avec Georges Clemenceau, président français du Conseil, toujours attentif à renforcer la francophonie au Moyen-Orient ou ailleurs dans le monde. Cependant ce furent les Britanniques qui s'emparèrent du mandat sur la Terre sainte.

À gauche : statue équestre de Godfrey de Bouillon par Eugène Simon, 1948, place Royale, Bruxelles. À droite : statue équestre du Roi Charles I^{er} par Alfred Costermans, 1911, Musée des Arts, Bruxelles.



LES ÉTATS-UNIS BELGIQUES

À l'issue de la *Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique*, en 1776, et de la *Déclaration française des droits de l'homme et du citoyen*, en 1789, la lecture du *Manifeste du peuple brabançon* initia la Révolution brabançonne en octobre 1789, aboutissant peu après à la proclamation des États-Unis belgiques. Des principes révolutionnaires modernes furent utilisés pour restituer les privilèges médiévaux de l'Église ; quant à la noblesse et aux artisans, ils avaient été sacrifiés auparavant par Joseph II, despote autrichien éclairé. L'histoire du jeune vœuiste qui, pendant la procession de Notre-Dame de Laeken, injuria quelques capucins pour cause de mariage empêché, et fut, dans un mouvement d'insubordination du peuple, pendu à une lanterne de la Grand-Place, prouve que les esprits s'éveillaient enflammés durant la période révolutionnaire. Ces actes rappellent ceux du duc

d'Albe qui, sur ordre de Philippe II, exerça l'impulsion dans nos contrées avec un fanatisme inconnu jusqu'alors. Son courroux atteignit son apogée lorsque les iconoclastes calvinistes détruisirent – entre autres – la chapelle de Notre-Dame de Laeken ; en dépit de leur loyauté à Philippe II, en 1568, les comtes d'Egmont et de Hornes furent décapités pour l'exemple sur la Grand-Place de Bruxelles. Toutefois, l'aventure des États-Unis belgiques fut de courte durée. Fin 1793, les Pays-Bas méridionaux tombèrent aux mains du régime autrichien, ennemi des Français ; ils furent ensuite à nouveau autrichiens puis français, et finalement hollandais, avant de devenir territoire souverain et royaume de Belgique en 1830.

À gauche : glaive du duc d'Albe utilisé pour la décapitation des comtes d'Egmont et de Hornes, rue de l'Albe, palais de Louis, Madrid.
À droite : épée de la Révolution brabançonne, musée de l'Armée, Cinquantenaire, Bruxelles.



L'IMPÉRATRICE CHARLOTTE

Charlotte, impératrice du Mexique, n'avait pas suivi les conseils de Napoléon III qui recommandait à l'empereur Maximilien d'abdiquer : « Abdiquer, c'est se condamner et se déshonorer à soi-même un brevet d'incapacité, ce n'est digne ni d'un prince de la maison de Habsbourg, ni de la France, ni de son armée. » Elle perdit la tête lorsque son bien-aimé fut fusillé le 19 juin 1867, à Santiago de Querétaro, en représailles à un ordre d'exécution de disciples du combattant nationaliste Juárez, qui refusaient de jurer fidélité à l'empereur en échange de l'amnistie. Maximilien laissa un fils, Julio Sedano y Lepizotzo, fruit d'une relation avec une Indienne. Celui-ci travailla au début de la Première Guerre mondiale à l'ambassade du Mexique à Paris, et fut son glorieux, comme espion allemand, fusillé par un peloton d'exécution français. Le fils de Charlotte, né selon certaines sources d'une

liaison avec le grenadier lieutenant-colonel Van der Smissem de la Légion mexicaine, ne put prétendre au trône d'Autriche, mais bénéficia d'un patronage extraordinaire, et fit carrière comme général dans l'armée française sous le nom de Maxime Weygand. En tant que Grand-croix de la Légion d'honneur, Croix de guerre 1914-1918 et membre de l'Académie française, il fut le seul ministre de Vichy qui, quoique responsable d'exécutions dans des camps en Algérie et au Maroc, échappa à la justice. Quant à S.M. l'impératrice Charlotte, princesse de Belgique, elle mourut le 17 janvier 1927 à l'âge de 87 ans. Son cercueil fut porté à la crypte de Laeken par d'anciens combattants de la Légion mexicaine, qui avaient enterré 60 ans plus tôt pour le Mexique avec le couple impérial.

À gauche : François Schœll, L'Empereur Maximilien dans son exil (1867), musée de l'Armée, Cinquantenaire, Bruxelles. À droite : caricature Charlotte, impératrice du Mexique entre 1867 et 1868, archives du Palais royal, Bruxelles.



QUERELLE INTESTINE

Le 20 septembre 1944, Charles de Belgique presta serment comme régent à la Chambre : « J'attends l'heure à laquelle nous allons revoir le Roi, les prisonniers et les déportés libérés. L'heure à laquelle il pourra à nouveau exercer ses pouvoirs constitutionnels. » La capitulation belge, le 28 mai 1940, et le fait que le roi Léopold III soit resté dans son château à Laeken sous l'occupation allemande, en dépit de la décision du gouvernement qui le soupçonnait de vouloir régner sur la Belgique en tant que vassal d'Hitler, l'empêchèrent de retourner sur le trône à la fin de la guerre. À son retour d'exil en Autriche et en Suisse, en 1950, Charles signa le décret qui confirmait à l'âge de 20 ans Baudouin, fils de Léopold III, et disparut sans accorder la faveur d'un regard à son frère. Quand il voulut reprendre ses deux foyers à Laeken, ils avaient été empoisonnés. Durant l'été 1960, de sa résidence à Ravensijde, « Karel van Vlaanderen » ordonna à ses conseillers

de verser deux millions de francs belges à Patrice Emery Lumumba qui, le 30 juin 1960, avait offert la dynastie belge à la cérémonie d'indépendance du Congo. Lumumba fut assassiné peu après, en janvier 1961, à Elisabethville. Quarante ans plus tard, pendant qu'une commission d'enquête parlementaire était chargée de déterminer les circonstances exactes de l'assassinat de Patrice Lumumba et l'implication éventuelle des responsables politiques belges dans celui-ci, le commandant de police Gerard Soete jeta dans la mer du Nord deux incises, uniques restes de la dépouille de Lumumba. Elles avaient résisté à l'acide sulfurique de l'Union minière dans lequel Soete l'avait plongé après son exécution. Lumumba rejoignit alors le prince Charles, dont les cendres avaient été dispersées en mer du Nord en juin 1983, suite à son refus d'être enseveli dans la crypte royale.

À gauche : Léopold III à cheval entouré de ses soldats, 1937, monument national de la Ley, par Albert Goetsia. À droite : Jean Sorel, Le Régent Charles à cheval, miniature Prince Charles Ravensijde.



L'ABDICTION

Le 13 février 1935, lors d'une visite sur le site archéologique de la cathédrale Saint-Gudule à Bruxelles, le roi Baudouin découvrit la tombe de Léopold, fils du roi Léopold II. Ce prince héritier était décédé le 22 janvier 1869, à l'âge de 9 ans, des suites d'une longue maladie due à une chute dans le lac du parc de Laeken. Sa mort avait causé un profond chagrin au roi Léopold II, qui avait perdu ainsi son seul successeur. Par souci de descendance et conformément à sa religiosité profonde, le roi Baudouin refusa, peu après cette découverte, de donner son aval à la loi proposant la déposition conditionnelle de l'avortement, et cela en dépit de son obligation constitutionnelle. Le 3 avril 1935, le Roi se trouva, sur base de l'article 92 de la Constitution, « dans l'impossibilité de régner »,

ce qui permit au Conseil des ministres de sanctionner la loi, avant de rétablir le souverain dans ses fonctions le 4 avril 1935. Baudouin, devenu roi à l'âge de 20 ans après l'abdication forcée de son père Léopold III, marchait sur les traces de Charles Quint. En effet, non seulement Charles de Habsbourg avait, au même âge, été consacré saint empereur romain de « l'Empire où le soleil ne se couche jamais », mais il avait aussi abdiqué – suite à sa défaite dans le combat pour la Contre-Réforme – à la même où Baudouin allait accéder au trône, dans l'Aula magna du palais du Coudenberg à Bruxelles, sur le lieu de l'actuel palais royal. Les deux souverains étaient également chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or.

À gauche : Titien-Vicente de l'Esne, L'Empereur Charles Quint à la bataille de Aldeburg, 1547, Museo del Prado, Madrid. À droite : Luc Tapinon, Henri Kiers, 1935, SMAAC, Gand.



LES ROSES BLANCHES

Conformément à la promesse du roi Baudouin de rester fidèle à la volonté de son père, la seconde épouse du roi Léopold III, Lilian Baels, fut inhumée en juillet 2002 dans la crypte royale, aux côtés de Léopold et d'Amédée. Juste avant sa mort, en 1993, Baudouin avait, dans le plus grand secret, fait retirer du mausolée les cercueils de ses parents afin d'approfondir le caveau. Un entrepreneur commençait le sable à son camion, sans par son, fermant à chaque fois à clef la porte de la crypte. Durant les travaux, le Roi allait y prier chaque soir et déposait une rose blanche dans la fosse ouverte, inspiré par son épouse la reine Fabiola de Mora y Aragón qui, lors de plusieurs tentatives de donner un successeur à Baudouin, avait restauré le culte de la Vierge Marie et de la Rose mystique. Celui-ci était né en 900, quand une source de Laken était devenue si féconde en miracles que

tous les peuples voisins venaient y implorer la guérison de leurs maux. En 1275, quand il avait fallu construire une église plus vaste, la Vierge était apparue. Le culte avait atteint son apogée quand la très dévote archiduchesse Isabelle, fille de Philippe II, s'était rendue en 1523 en pèlerinage à Notre-Dame de Laken, accompagnée des dames de sa cour et de plus de quatre cents béguines, afin de prier pour l'enfantement du successeur de l'archiduc Albrecht. Cependant, après la Révolution française, vers 1793, lorsque les Pays-Bas méridionaux furent annexés par la France et ses idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité, la source fut empoisonnée et perdit son pouvoir de guérison. Les roses blanches qui se trouvent aujourd'hui sur le tombeau de Baudouin témoignent de la fidélité de Fabiola au royaume de Dieu.

À gauche : reliquaire en bois sculpté en l'honneur Notre-Dame de Laken, XIII^e siècle, église de Notre-Dame de Laken.
À droite : Pierre Baeyens, *Itinéraire de l'empereur Isabelle à Laken* (Bruxelles, 1912), musée royal des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles. Photographie prise dans la chapelle privée de la reine Fabiola.



LES CRYPTES ROYALES

Lorsque, le 30 décembre 1865, mourut Léopold I^{er}, premier roi des Belges, il ne fut donné aucune suite à son souhait d'être inhumé dans la chapelle de Saint-Georges de Windsor à Londres, aux côtés de sa première épouse la princesse Charlotte Augusta. Et quand il fut décidé d'enterrer le Roi dans l'ancienne église de Notre-Dame de Laken, l'entrée de la chapelle lui fut refusée par le clergé catholique, lors de la célébration du 15 décembre 1865, sur base de ses croyances protestantes et de son appartenance à la franc-maçonnerie. Pour sortir de cette impasse, il fut décidé de pratiquer une ouverture dans le mur de

fondation de la chapelle Saint-Barthelemy afin de glisser le cercueil dans la crypte royale. Par la suite, un portail néogothique fut construit à cet emplacement. Cependant, lorsqu'en 1876 la dépouille de Léopold I^{er} dut être déplacée de l'ancienne vers la nouvelle église de Laken, on constata que l'architecture de la nouvelle crypte royale, dont les plans étaient bien antérieurs au décès du souverain, ne permettait pas de respecter le refus du clergé de laisser passer la dépouille de Léopold I^{er} par l'église. Le 20 avril, une entrée à l'arrière de la crypte fut donc construite en toute urgence, afin de pouvoir y faire entrer le Roi.

À gauche : la chapelle Saint-Barthelemy du couvent de Laken avec son portail du style néogothique (1865). À droite : entrée de la crypte royale de Notre-Dame de Laken par l'architecte Joseph Poelaire, 1876.

THE END

A Palazzo Gallery

ISABELLE CORNARO

NIKOLAS GAMBAROFF

OSCAR TUAZON with ELI HANSEN

Private View Saturday 28 may, at 6.30 pm
28 May-13 September 2011

Piazza Tebaldo Brusato 35 25121 Brescia
T + F +39 0303758554
art@apalazzo.net

www.apalazzo.net

THE HUMAN MIND IS A FREE COUNTRY.

MAXXI ARCHITETTURA

NATURE

Francesco Venezia / UN Studio / Campo Baeza / West8
February 2011 - January 2012

RIETVELD'S UNIVERSE

Architecture Art Design
April - July 2011

YAP MAXXI

Young Architects Program
June - October 2011

HEART-MADE

The Frontier Exhibition of Chinese Architecture
July - October 2011

RE-CYCLE

Strategies for architecture, city and planet
November 2011 - March 2012

MAXXI ARTE

MAXXI ARTE COLLECTION

The vanishing boundary
February - November 2011

MICHELANGELO PISTOLETTO

From One to Many, 1956-1974 and Cittadellarte
March - August 2011

INDIAN HIGHWAY

September 2011 - January 2012

OTOLITH GROUP

October 2011 - March 2012

and

Masbedo, Jacob TV, People Like Us,
Martha Colburn, Trisha Brown

roncaglia wilkander

Ph. A. Corsi



MUSEO NAZIONALE
DELLE ARTI
DEL XXI SECOLO

MAXXI - VIA GUIDO RENI, 4 A - ROMA

www.fondazionemaxxi.it



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



partner



technological partner



educational partner



sponsor MAXXI Architettura



sponsor



institutional XXI

