

MOUSSE

contemporary art magazine

issue # sixteen december | january twothousandnine



NOVEMBER TO JANUARY, 2009

KAREN KILIMNIK

NOVEMBER TO JANUARY, 2009

BLURRY RENOIR DEBUSSY

URS FISCHER

GALERIE EVA PRESENHUBER

WWW.PRESENHUBER.COM

TEL: +41 (0) 43 444 70 50 / FAX: +41 (0) 43 444 70 60
LIMMATSTRASSE 270, P.O. BOX 1517, CH-8031 ZURICH
GALLERY HOURS: TUE-FR 12-6, SA 11-5

DOUG AITKEN, EMMANUELLE ANTILLE, MONIKA BAER, MARTIN BOYCE, ANGELA BULLOCH, VALENTIN CARRON,
VERNE DAWSON, TRISHA DONNELLY, MARIA EICHHORN, URS FISCHER, PETER FISCHLI/DAVID WEISS, SYLVIE FLEURY,
LIAM GILICK, DOUGLAS GORDON, MARK HANDFORTH, CANDIDA HÖFER, KAREN KILIMNIK, ANDREW LORD, HUGO MARKL,
RICHARD PRINCE, GERWALD ROCKENSCHAUB, TIM ROLLINS AND K.O.S., UGO RONDINONE, DIETER ROTH, EVA ROTHSCHILD,
JEAN-FRÉDÉRIC SCHNYDER, STEVEN SHEARER, JOSH SMITH, BEAT STREULI, FRANZ WEST, SUE WILLIAMS

WadeGUYTON

CatherineSULLIVAN

in collaboration with Sean Griffin, Dylan
Skybrook and Kunle Afolayan
Triangle of Need

VibekeTANDBERG

The hamburger turns in my stomach and
I throw up on you.
Liquid hamburger. Then I hit you. After that
we are both out of words.

GiòMARCONI

Tel. +39 02 294 043 73
Fax +39 02 294 055 73
Via Tadino 15
I-20124 Milano

January - February 2009

Galleria Emi Fontana

Viale Bligny 42
20136 Milano
T. +39 0258322237
F. +39 0258306855
emif@micronet.it
www.galleriaemifontana.com

MICHAEL SMITH

Opening 17 January 2009
18 January - 28 February



Photo General Idea, 1981

Danh Vo
Last Fuck

opening 15.01.2009
16.01.2009 - 21.02.2009



ZERO ...
via Ventura 6
I20134 Milano
T. +39 02 36514283
F. +39 02 99982731
www.galleriazero.it
info@galleriazero.it
Skype: G.Zero



Vidya Gastaldon

Art: Concept, Paris
www.galerieartconcept.com

Jan. / Feb. 2009



David LaMelas, *The Violent Tapes of 1975, 1975* - courtesy: Galerie Kienzie & GmPH, Berlin

-16 EDITO- RIAL

Edoardo Bonaspetti

L'allarme è generale.

Iper e sovrapproduzione, scialo e vacche grasse si sono trasformati di colpo in inflazione, deflazione e stagflazione. Crisi finanziaria, credit crunch e nuova disoccupazione. È emergenza, senza dubbio.

Ne leggi da mesi sui giornali, lo senti alla tv, te lo ricordano economisti, sociologi e analisti di settore. Tutti ne discutono, l'incertezza è tanta e le stime immancabilmente al ribasso. Ai vertici è iniziata la corsa ai ripari, tra meeting internazionali e piani di rilancio... Dicono che la grande sfida è riconquistare la fiducia accartocciata degli investitori e dei consumatori. Operazione mica da poco.

Eppure niente male senza bene, niente Crisi senza opportunità. E se la Crisi riduce, taglia, comprime, contrae, allo stesso tempo pulisce, riscatta e libera. Forse avremo modo di assistere allo spettacolo del vecchio paradigma che farà spazio a quello nuovo. Non avere paura, è già successo, il nuovo spirito del tempo sta arrivando, anzi è già qui. E meno male che c'è tutto questo spazio, non agitarti, respira e non temere... ecco Mousse #16.

It's a general state of alarm.

Hyper- and overproduction, prosperity and waste have suddenly turned into inflation, deflation, and stagflation. A financial crisis, a credit crunch, a new wave of unemployment. An emergency, no doubt about it.

You've seen it in the papers for months now; you hear it on TV; economists, sociologists, and analysts have been hammering it in. Everyone is talking about it, there's so much uncertainty and the projections just keep getting worse. The people in power have started battening down the hatches, with international summits and recovery plans... They say the big challenge is to win back the battered trust of investors and consumers. No small feat.

And yet there's no cloud without a silver lining, no Crisis without opportunity. Even as the Crisis slashes, cuts, downsizes, it cleans, redeems, and liberates. Maybe we'll get the chance to see the old paradigm give way to a new one. Don't worry, it's happened before, the new spirit of the times is on its way, it's already here. And thank heavens there's all this space; stay calm, take a deep breath and have no fear... here's Mousse #16.



Schöneberger Ufer 61
10785 Berlin
Telefon +49-(0) 30-26 39 49 85
Telefax +49-(0) 30-26 39 65 39
info@bortolozzi.com
bortolozzi.com
ISABELLA BORTOLOZZI
Galerie

LEONOR ANTUNES
IBON ARANBERRI
JAY CHUNG
& Q TAKEKI MAEDA
CHRISTIAN FROSI
SUSAN PHILIPSZ
SETH PRICE

STEPHEN G. RHODES
MICHAEL S. RIEDEL
YORGOS SAPOUNTZIS
NORA SCHULTZ
HARALD THYS
& JOS DE GRUYTER
DANH VO

INDEX

MATIAS FALDBAKKEN / PAG. 10
A MILLION WAYS TO SAY NO

MATHIAS POLEDNA / PAG. 15
THE MAKING OF

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS / PAG. 18
THE TEACHES OF THE SPEECHLESS

HARK! / PAG. 22
READYMADE WOMEN

PAUL SIETSEMA / PAG. 26
DIG FOREVER AND NEVER IT BOTTOM

PORTFOLIO / PAG. 31
EILEEN QUINLAN

CURATOR'S CORNER / PAG. 34
RAYMUNDAS MALASAUSKAS

FABIAN MARTI / PAG. 36
I AM MANY

AARON CURRY / PAG. 42
ARCHAEOLOGY OF THE FUTURE

CLIMATE IS CLIMATE IS CLIMATE? / PAG. 46

STEPHEN G. RHODES / PAG. 50
AN AMERICAN DE-MITHOLOGY

DAVID LAMELAS / PAG. 52
A GATHERING OF CLUES

INTRODUCING / PAG. 56
ROSA BARBA

ARTIST'S PROJECT / PAG. 59
CHRISTIAN HOLSTAD

EMILY WARDILL / PAG. 64
FORM EXCEEDING IDEAS

AURÉLIEN FROMENT / PAG. 68
PENSER I CLASSER

CITY FOCUS / PAG. 73
ISTANBUL

MARTHA ROSLER / PAG. 77
BRINGING WARS HOME

THE CARNIVAL OF ART / PAG. 80

SKELETONS IN THE CLOSET / PAG. 85
DIEGO PERRONE

LOST IN THE SUPERMARKET / PAG. 88

BOOK SHOPPING / PAG. 98

BERLIN-MILANO / PAG. 100
ANNETTE KELM

PARIS-MILANO / PAG. 104
OSCAR TUAZON

LONDON - MILANO / PAG. 108
NINA BEIER & MARIE LUND

NEW YORK - MILANO / PAG. 112
LISA OPPENHEIM

LOS ANGELES - MILANO / PAG. 116
ANTHONY BURDIN

EDITOR IN CHIEF
EDDARDO BONASPETTI
direzione@moussemagazine.it

MANAGING EDITOR
CHIARA LEONI
chiara@moussemagazine.it

EDITORIAL ASSISTANT
STEFANO CERNUSCHI
stefano@moussemagazine.it

ART DIRECTOR
FRANCESCO VALTOLINA
francesco@moussemagazine.it

WORDS
CECILIA ALEMANI / JENNIFER ALLEN /
ALLI BEDDOES / ANDREW BERARDINI /
ILARIA BOMBELLI / MATTHEW BRANNON / ANNA DANERI /
VINCENZO DE BELLIS / GIGIOTTO DEL VECCHIO /
FRANCESCA DI NARDO / DORA GARCIA / LUIGI FASSI /
CHRIS FITZPATRICK / RAYMUNDAS MALASAUSKAS /
PAOLA NICOLIN / STEFANIA PALUMBO /
NOVEMBER PAYNTER / DANIELE PERRA /
MATTHEW POST / ALESSANDRO RABOTTINI /
DIETER ROELSTRAETE / RAIMAR STANGE /
ROBERTA TENCONI / MARCO TAGLIAFIERRO /
MARKUS THOR ANDRESSON / LUCA TREVISANI /
ANDREA VILIANI / IRINA ZUCCA ALESSANDRELLI

TRANSLATIONS
Teresa Albanese, Johanna Bishop, Miriam
Hurley, Julia Koropoulos, Alisa Kotmair, Margret Powell-
Joss

COPY EDITOR
Johanna Bishop

LAYOUT
BARBARA CAPANNI

MARKETING DIRECTOR
MAURIZIO TERPIN
advertising@moussemagazine.it

PUBLISHER
CONTRAPPUNTO s.r.l.

MOUSSE MAGAZINE
Via Arena 23, 20123 Milano - Italia
tel. / fax +39 02 8356631
info@moussemagazine.it
www.moussemagazine.it

DISTRIBUTION
Promos Comunicazione
www.promoscomunicazione.it

PRESS
CSQ via dell'Industria 52, 25030 Erbusco (BS)

COVER
David Lamelas, *The Violent Tapes of 1975* (detail), 1975 -
courtesy: Galerie Kienzie & GmpH, Berlin

THIS PAGE
Eileen Quinlan, *Paper White & Red*, 2007 - courtesy:
Miguel Abreu Gallery, New York

BOOK SHOPPING
Photo credit: Eman, 2008

THANKS TO
Francesco Bartoli, Vittorio Bonaspetti, Alessandro Corno,
Janelli & Volpi, Paola Lanzini, Inmi Lee, Luca Legnani,
Francesca Pagliuca, Carlotta Poli, Elisa Poli, Gaia Ricci,
Theo Turpin, Federica Zamparo, Emanuele Zamponi, Alexis
Zavialoff

Registrazione presso il Tribunale di Milano
n. 285 in data 18 aprile 2006

9772035256004

A MILLION WAYS TO SAY NO

_Luigi Fassi

Catapultato sulla ribalta europea nel 2001 con il controverso romanzo *The Cocka Hola Company*, prima tappa di una feroce trilogia sui vizi pubblici e privati della società scandinava intitolata “Scandinavian Misanthropy”, Matias Faldbakken si divide oggi tra la popolarità internazionale della sua scrittura e l'ermetismo delle sue produzioni artistiche. Erede innovativo dell'estremismo situazionista, l'artista norvegese è interprete di un desiderio di ribellione, inteso come negazione totale e dissolutiva, declinato coniugando Pop culture e nichilismo, anarchia e rigore concettuale.

Parlami della tua formazione e dei tuoi esordi. Ti sei affermato internazionalmente innanzitutto come scrittore e romanziere e, solo in seguito, come artista visivo, sebbene le due attività sembrano essere tematicamente legate tra loro. È tutto accaduto per caso o semplicemente avevi iniziato a scrivere prima di metterti a fare arte?

Ho avuto una formazione artistica (presso l'Accademia di Belle Arti di Bergen, in Norvegia, e presso la Stådselskule di Francoforte) ma, dopo aver terminato gli studi, mi sono scoperto profondamente disilluso riguardo alla possibilità di lavorare come artista. Molte della mie idee erano incentrate sull'uso del linguaggio, così ho deciso di mettere insieme le due cose, lavorando alla stesura narrativa di una storia e cercando poi i contatti con una casa editrice importante. Mi sentivo molto più libero combinando intuizioni artistiche e intrattenimento in un formato letterario. Inoltre pensavo che, rispetto ad altri ambiti, in letteratura la distribuzione fosse molto più ampia e il pubblico

sicuramente più eterogeneo. Così, alla fine il mio libro è stato pubblicato e ho iniziato ad essere conosciuto come scrittore.

Tra i tuoi libri e le tue opere visive c'è una notevole discrepanza. I lavori artistici sono spesso ermetici e richiedono, per essere compresi, una certa conoscenza del tuo modo di operare, mentre i tuoi romanzi esprimono in modo diretto, e facilmente accessibile, il loro messaggio di critica verso i meccanismi della società contemporanea. Ti poni obiettivi diversi quando scrivi e fai arte, o ritieni che siano solo due diverse articolazioni di una medesima intenzione?

Tanto il mio lavoro artistico quanto la mia scrittura sono incentrati su temi di negazione e rifiuto, odio e misantropia. I libri che scrivo sono intenzionalmente semplici e divertenti da leggere, mentre la mia arte è, come tu dici, molto più ermetica e chiusa. Credo che una delle qualità dell'arte sia di essere un fatto sociale, ma allo stesso tempo sostanzialmente inaccessibile

per un pubblico generalista. Ma sono molto interessato ai meccanismi dell'intrattenimento e alla sua capacità di entrare nell'immaginario del pubblico su larga scala. Così, uso i miei libri per “popolarizzare” alcune delle idee che ho e vedere i risultati a contatto con un'audience allargata, mentre uso l'arte come uno strumento per portare avanti delle forme di negazione silenziose, senza alcuna intenzione di convincere, impressionare o comunicare con un pubblico.

In seguito alle numerose traduzioni dei tuoi libri negli ultimi anni, immagino tu abbia avuto molti riscontri e risposte, non solo dalla critica, ma anche da normali lettori, provenienti da diverse fasce di età e formazione culturale. Mi chiedo se qualcosa di simile ti sia successo nel mondo dell'arte e da quale dei due ambiti (letteratura-arte) tu ti sia sentito, sinora, più stimolato e ispirato. Quando ho dei feedback per quanto riguarda la mia arte si tratta sempre di artisti, professionisti del settore o istituzioni (gli stessi che ti invitano alle mostre, ecc.). Per la letteratura invece le cose sono diverse, ho dei riscontri molto più estesi e differenziati. Ad esempio, mi piace molto leggere le email che mi mandano giovani lettori e sapere cosa si scriva su di me nei blog, in rete. C'è anche un certo interesse accademico verso i miei libri, sono stati oggetto di diversi saggi e dottorati di ricerca. Ma, come dicevo, non faccio arte con le stesse, esatte intenzioni che ho quando scrivo, per quanto gli stessi temi percorrano entrambe le attività. Ci sono molti vantaggi a lavorare nello spazio più ritirato e di nicchia dell'arte visiva e, invece, molti svantaggi nell'averle

tue idee e le tue intenzioni tradotte e diffuse dappertutto con la scrittura. Così mi bilancio tenendo un piede in entrambi i settori.

È molto interessante questo tuo modo di dividerti fra due diversi tipi di pubblico, con livelli d'aspettativa assai differenti. Personalmente, ritengo ci sia attualmente un gap piuttosto chiaro tra artisti impegnati a elaborare con efficacia processi di reale peso critico e artisti che cercano invece di opporsi alle regole e ai meccanismi dominanti in modi molto riduttivi e prevedibili, che altro non si rivelano se non una conferma di quegli stessi meccanismi. Quanto ti senti coinvolto in questo problema? Mi sembra che, per te, come già accennavi prima, lavorare come scrittore “popolare” ti aiuti a tenere il tuo percorso critico ancorato su un terreno più autentico e reale.

La provocazione di tipo artistico o attivistico era un aspetto che mi ha interessato durante la stesura dei miei primi due romanzi. Vi si parla di provocazione come di uno strumento e, allo stesso tempo, le storie sono ironicamente provocative, sia rispetto ai temi toccati sia riguardo la loro trattazione, mettendo direttamente alla prova ciò di cui parlano. La dialettica tra il portare a galla verità, come esito di una pratica critica, e i mezzi adoperati per disseminare tali verità, è sempre molto interessante. C'è una discrepanza netta tra l'artista accademico/nevrotico, tutto concentrato su di sé, con scarsa autostima e poca visibilità, e l'artista PR, fatto tutto di relazioni sociali e di poca ricerca. La differenza tra i due modelli è sempre molto divertente. Il seminarista dell'arte e l'artista arrampicatore sociale sono

entrambe figure problematiche e l'arte che producono è molto spesso sgradevole, su entrambe le sponde. Personalmente io sono un fan dell'arte sgradevole, per questo prendo un po' da entrambi i modelli.

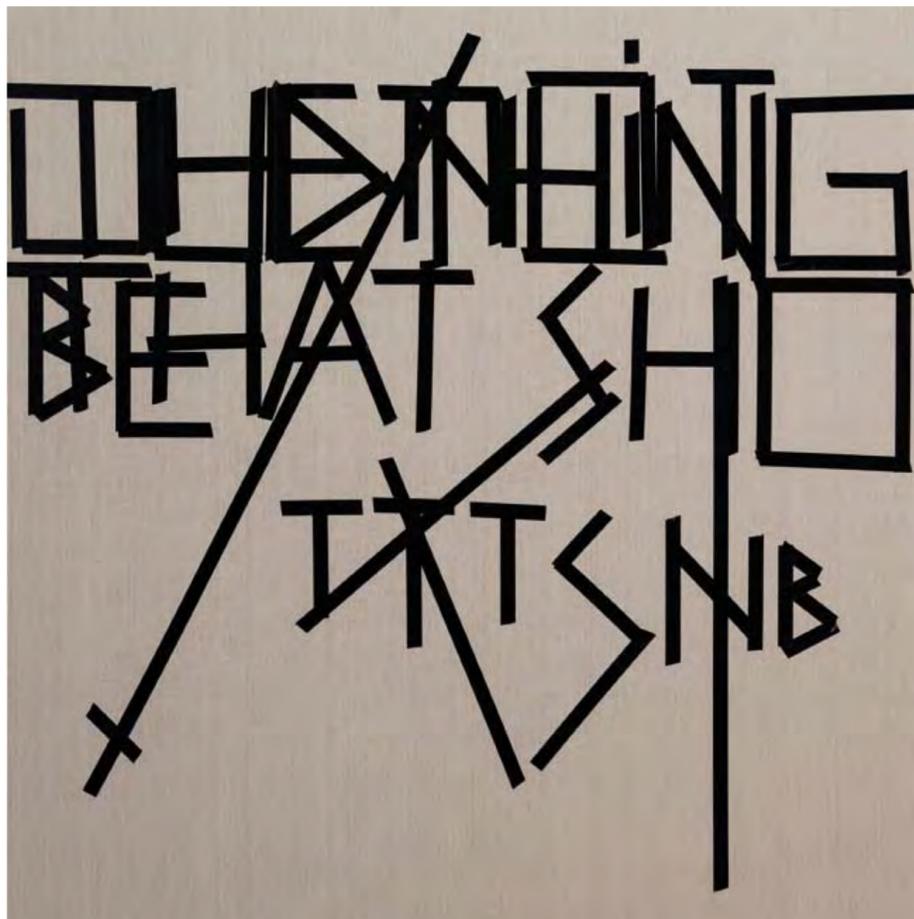
Alcuni critici hanno scritto di una matrice anarchica nel tuo lavoro. La mia impressione è che, in alcuni casi, tu spinga l'anarchia sino al punto di arrivare di coincidenza con il nichilismo, come in *One Spray Can Escapist* dove una stessa parola viene riprodotta con lo spray a muro un numero tale di volte da renderla del tutto illeggibile, o in *Newspaper*, dove le colonne di quotidiani presentano un contenuto indecifrabile in seguito a un processo di scansione multipla. Nel libro d'artista *Not Made Visible*, che hai pubblicato recentemente, è evidenziato il tuo interesse per l'approccio negazionista dei situazionisti nei confronti della cultura, inteso come unico modo per preservarne il significato. Da questo punto di vista, mi sembra che il tuo lavoro sia più orientato verso un forte sarcasmo, piuttosto che verso un atteggiamento ironico.

In effetti, l'uso che faccio del termine “anarchia” è vicino a quello di una fantasia nichilista di libertà assoluta, ottenuta attraverso un processo di negazione totale. Per quanto riguarda i situazionisti, sono interessato soprattutto alle loro strategie di rinuncia, di rifiuto e di generale diniego, così come al loro disgusto per tutto quanto li circondasse. Non ho mai pensato il mio lavoro come ironico, parlerei invece, appunto, di sarcasmo, e allargando lo sguardo ai miei libri, anche di una certa satira. Di

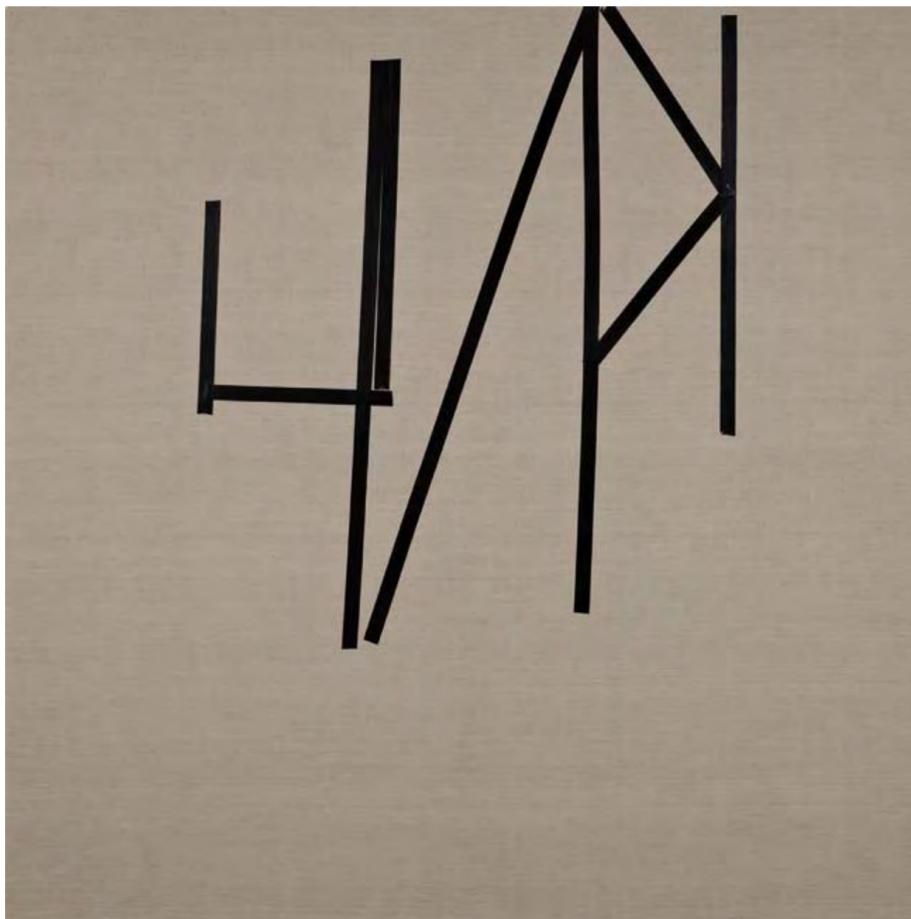
uno humour dark e violento. Ironia? Proprio non direi.

Tutto il tuo lavoro si basa su strategie linguistiche, atte a decostruire il concetto di testo come stabilità univoca e monolitica, come quando scrivi frasi e aforismi adoperando bande di nastro isolante, in modo da renderle quasi astratte e irriconosibili. Hai diretto questa pratica di decostruzione testuale anche verso te stesso, firmando il tuo primo libro con lo pseudonimo di Abo Rasul, celando così la tua vera identità. Come dicevo prima, la distinzione del mio lavoro tra un ambito linguisticamente narrativo e uno visivo, si è sempre accompagnata per me al conflitto tra un approccio criticamente verbale e un approccio più irrazionale e non verbale. Il gesto di auto-annullamento dell'identità diventa ovvio, quando trasformo in immagini astratte i miei *statement* verbali, sino a renderli illeggibili. Lo spazio tra ciò che trasmette senso e ciò che diventa incomprensibile è quello che m'interessa di più. Mi sembra che ciò che si crea tra messaggi di una semplicità da regime e gesti, invece, di astrazione non comunicativa, sia un spazio di grande potenzialità.

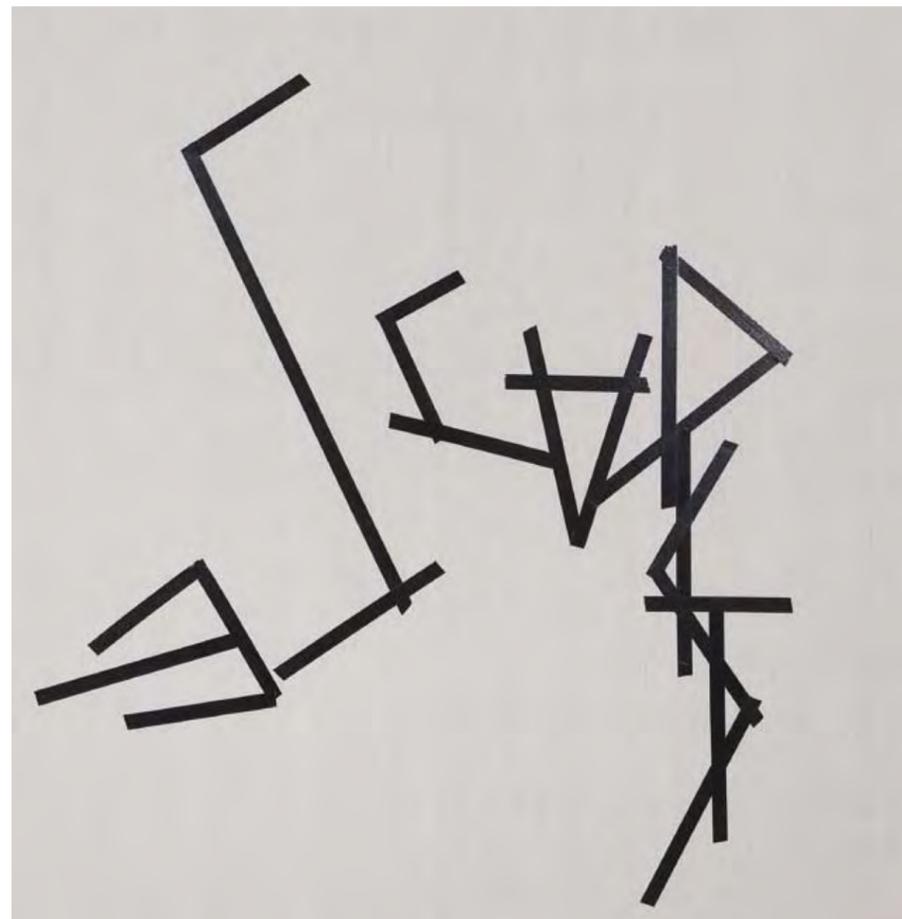
La sincerità del tuo modo di operare mi sembra emerga al meglio nel tuo rinunciare a indicare una soluzione precisa o una direzione utopica. Non prendi una posizione precisa. Tuttavia, mi domando se non consideri la negazione in sé come una sorta di approccio utopico. Come se la negazione fosse il primo passo verso un possibile cambiamento.



Matias Faldbakken, Untitled (Canvas #16), 2008 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo



Matias Faldbakken, Untitled (Canvas #23), 2008 - courtesy: STANDARD (OSLO), Oslo



Matias Faldbakken, Untitled (Canvas #24), 2008 - courtesy: STANDARD (OSLO), Oslo



Matias Faldbakken, Newspaper Ad # 14, 2007 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

Credo che il mio uso della parola “negazione” rifletta, da un lato l’accezione universale del termine, come espressione di delusione e, dall’altra, un tentativo di continuare a credere nella potenzialità, proprio attraverso un approccio negativista. Qualcosa di simile alla riformulazione dello slogan di Obama fatta dal mio amico Happy Tom: “No, We Can!”

Stai partecipando a mostre un po' dappertutto, con sempre maggiore visibilità, e continui a vivere a Oslo, contribuendo a rendere la capitale norvegese una città fortemente emergente nel panorama artistico internazionale. Hai mai sentito la necessità professionale di trasferirti altrove? Che impressione ti sei fatto della migrazione berlinese di molti artisti nordici?

Mettiamola così, io non sto a Oslo per il bene di Oslo. Sebbene qui vi sia una scena probabilmente più vivace e più orientata internazionalmente di quanto non fosse alcuni anni fa, continuo a considerare Oslo come un buon posto dove ritirarsi e stare alla larga da quella parte del mondo dell’arte che meno mi piace, come la socialità professionalmente forzata e l’interazione *business-oriented* con altri artisti e operatori. Può darsi che la mia non sia una buona scelta dal punto di vista della carriera ma, d’altra parte, passare il tempo ad annaspere nell’occhio del ciclone, non credo sia neanche quella la migliore soluzione. Mi muovo il necessario, quando ho delle mostre e partecipo, così, quanto basta alle dinamiche dell’*art life*. Per quanto

Ma m’interessano la mentalità e la sensibilità nordica, lo stile di vita che determinano, ed è in parte anche per questo che continuo a vivere qui. Come cercavo di dire prima, l’influenza dell’America è molto evidente in Scandinavia, così come anche la nostra lontananza dall’Europa, da un certo punto di vista. Mi piace pensare alla Norvegia come un paese isolato e, allo stesso tempo, senza una vera identità. Prendiamo da fuori giusto quello che ci serve. Questo tipo di dualità è descritta in qualche modo nel mio ultimo romanzo, *Unfun*, dove l’ambientazione è decisamente norvegese ma, allo stesso tempo, la storia potrebbe accadere dovunque.

Having emerged on the European scene in 2001 with his controversial novel *The Coka Hola Company*, the first part of a ferocious trilogy about the public and private vices of Scandinavian society entitled “Scandinavian Misanthropy”, Matias Faldbakken is now split between the international popularity of his writing and the hermetic nature of his contemporary artwork. An innovative heir of Situationist extremism, the Norwegian artist expresses a desire for rebellion as a total, dissolutive negation, combining pop culture and nihilism, anarchy and conceptual precision.

Let’s start off by talking about your background. You gained international recognition first as a novelist and writer and only afterwards as a visual artist, although the two activities seem to be thematically related to each other in your work. Did that happen by chance or did you simply start writing before making art?

I studied fine art (at the Academy of Fine Art, Bergen, Norway and Städelschule in Frankfurt am Main) but after finishing my education I was completely disillusioned with working as an artist. Many of my art ideas were language-based and I decided to knit them together into a narrative, then tried to have it published by a mainstream publishing house. I had the idea that I had more freedom to combine artsy elements with entertainment in a literary format. And I guessed that the distribution was better and the audience more heterogeneous when it came to literature. The book was eventually published and I became known as a writer.

I’m interested in knowing how you deal with the discrepancy between your books and your visual art. Your pieces as a visual artist are often hermetic and require some background about your work to get into them, while the narrative of your books opens up a direct critique of society that is accessible to everyone. Do you try to follow different critical paths when writing and making art, or do you just consider them two different expressions of the same discourse?

Both my art practice and my writing have been about negation and negativistic strategies: hate, misanthropy and so on. My books are deliberately easy to read and entertaining, whereas my art is, as you say, more hermetic and mute. I think one of the qualities of visual art is to be a public concern and at the same time more or less inaccessible to the general public. I have an equal interest in entertainment’s ability to enter the public imagination on a bigger scale. I use my books to “popularize” some of my ideas, to see how they float in the marketplace, and I use my art more as a tool for doing silent, negativistic gestures without any intention of convincing, impressing or communicating with an audience.

Due to the translations your books have had in recent years, I would imagine you have received a lot of feedback, not only from critics but also from normal readers of different ages and educational backgrounds. I’m curious whether the same thing has happened in the art world, and which of the two systems (literature/visual art) you have felt more challenged and inspired by up till now.

If I get feedback in connection to my art it is always through other artists, professionals or institutions (by getting invited to a show and so forth). The feedback on my literature is much more extensive and more varied; I get to read everything from hate blogs to fan mail from teenagers. There is also a certain

academic interest in my books, several papers and dissertations have been written about them and so on. But as I said, I don’t make visual art with the same intentions as I have when I write – although the same themes run through both fields. There are a lot of advantages with being in the more withdrawn place of visual art and a lot of disadvantages with having your product and ideas spread all over the place – and that is why I am doing both.

It’s quite interesting this way in which you split up your activity for two different sorts of audiences with different expectations and levels of investment. It seems to me that today there is a clear gap between artists engaged in real critical practices and artists trying instead to unsettle and disrupt the dominant meanings in very predictable ways which turn out to be just a reaffirmation of the same discourse they were apparently struggling against. How concerned are you with these issues? I have the feeling, in part because of what you said earlier, that being engaged on a more popular level as a writer helps you keep your critical practice grounded in a truly genuine and authentic terrain.

Artistic or activist provocation was kind of a theme for me in my first two novels. The books talk about provocation as a tool and at the same time they are tongue-in-cheek ‘provocative’ in their themes and execution, testing out the tools they are talking about. The dialectics between unsettling “truths” revealed by critical practice and the means for disseminating them is always interesting. There is a discrepancy between the neurotic, self-reflective academic/bureaucratic artist with limited self-confidence and a lack of audience, and the no-holds-barred and not-too-researchy show-and-media-oriented hands-on type of artist. The difference between the two is always funny. The art seminarist and the more public wild-card artist both seem to be problematic figures, and art in the hands of both of them is more often than not unlikeable. I am a fan of art’s unlikeability, and that’s why I borrow a bit from both.

Some critics wrote about anarchism in your work. To me it seems in some cases you’re stretching anarchism to the point where it becomes very close to nihilism, as in *One Spray Can Escapist*, where the same word sprayed over and over again on a wall becomes totally illegible, or in the *Newspaper stacks* where the content is made unrecognizable through multiple scanning. In your artist’s book *Not Made Visible* it’s clear how you’re interested in articulating your work in a way close to the Situationist approach of negating culture as the only way to preserve its meaning. In this respect, you’re dealing more with harsh sarcasm than irony.

Indeed, my use of the term “anarchy” has been closely linked to a nihilist fantasy of absolute freedom through total denial.

Concerning the Situationists, I am mostly interested in their strategies of withdrawal, rejection and general unwillingness, their distaste for everything that surrounded them. I have never seen my work as ironic, rather sarcastic, and in relation to the books a bit satirical perhaps. Dark and violent humour, yes. But ironic? No.

Your practice is all about linguistic tactics, disrupting the concept of the text as a monolithic and stable whole, as when you write sentences in aluminium electrical tape, making them become almost abstract and unrecognizable. In a way, you’ve directed this practice of textual deconstruction at yourself as well, like when you signed your first book as Abo Rasul, deleting your own identity.

As mentioned earlier, the distinction between a language-based practice on the one hand, and a visual, physical practice on the other has for me always been followed by a conflict between a verbalized criticality and a more irrational and non-verbal approach. The gesture of self-deletion is obvious when I abstract my own verbal statements and make them illegible. I guess the space between the stuff that makes sense and the stuff that is incomprehensible is the space that interests me the most. The space between messages of almost totalitarian regime simplicity and gestures of uncommunicative abstraction is a space of potential, I think.

The sincerity of your practice to me emerges at its best in your refusal to point to any solution or utopian direction. You don’t take any precise stand. But I wonder if you consider negation as a sort of utopian approach anyway. As though negation could be the first step towards a possible change.

I guess my use of the word negation is partly a expressive formulation of a worldview based on disappointment, and partly a way of believing in maintaining potentiality through a negativistic approach. Something like my friend Happy Tom’s remodelled Obama campaign slogan: “No, we can!”

You’re now exhibiting everywhere, getting more and more visibility, but you’re still based in Oslo, contributing to its emerging role as an art capital in Europe. Have you ever felt the professional necessity to move somewhere else? What do you think about the wave of Nordic artists who have moved to Berlin in recent years?

To put it this way; I am not staying in Oslo for Oslo’s sake. Even though there is a scene here that is probably livelier and more internationally oriented now than earlier, I still consider Oslo a good place to withdraw and to keep a distance from the part of art life that I like the least; the professionalized socialising and the businessy one-on-one interaction with other artists and

players. It’s probably not an ingenious career move, but, on the other hand, standing in the eye of the storm, waving your arms is not necessarily the final solution either. I get to go here and there when I’m doing shows and I get my fair share of art life then. I guess the life of the Scandinavians who have gone to Berlin is good, probably far better than Oslo due to the cheap drinks and lively atmosphere.

Recently you had the chance to do some significant shows in the United States. How was it? Did you think your work was understood somehow differently than in Europe?

I have no idea about the reception, but for me it makes sense to try and show in an American context. A lot of my work has a Scandio-European take on American art and American (pop) culture. So, yes, I would really like to show more in the States, just to learn more about the difference between an American and a European interpretation. I’m having my first novel translated into English now, too, and it will be funny to see how that goes. The way that American language is working its way into Norwegian (and other Nordic or European languages) is an underlying theme in all of the books at the linguistic level. I’m really curious about how much of that will get lost when translated into English.

One last thing. Does it still make sense to talk about “Nordic art”, or was it just a temporary phenomenon that inevitably had to be assimilated into the international art system?

I’ve never been interested in Nordic art as a category. But I am interested in Nordic mentalities and sensibilities and ways of life, which is partly why I’m staying here. As I mentioned above, the American influence is very visible in Scandinavia and at the same time we are cut off from Europe in a way. I like the idea of Norway being isolated and at the same time without any real identity. We just buy into whatever works for us. This duality is kind of described in my latest novel *Unfun* – the setting is distinctly Norwegian but at the same time the novel could take place anywhere.



Matias Faldbakken, See You On The Front Page Of The Last Newspaper Those Motherfuckers Ever Print, 2005 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

Threealitiesdal 17 dicembre 2008
al 30 gennaio 2009**opening**
17 dicembre 2008
ore 19.00**Amie Dicke**
Alicja Kwade
Charlotte Moth

Threealities

Amie Dicke
Alicja Kwade
Charlotte Moth**unosunove**
arte contemporaneapalazzo santacroce
via degli specchi 20
00186 roma italia
tel +39 0697613696
fax +39 0697613810
gallery@unosunove.com
www.unosunove.com

19

**THE
MAKING OF**

_ Daniele Perra

Investigare le molteplici dimensioni della rappresentazione culturale grazie a un interesse quasi di natura enciclopedica per la musica, la storia e il cinema. È ciò che fa Mathias Poledna, artista classe 1965, d'origine austriaca e trasferitosi nella West Coast degli Stati Uniti. Dai lavori degli anni Novanta, incentrati su interviste e immagini di repertorio, in cui emergevano chiari riferimenti a documenti e archivi storici, fino ai film ispirati al Cinéma Vérité o alla tradizione del cinema etnografico, la cultura alta e quella popolare nelle opere di Poledna sembrano convivere senza creare alcun cortocircuito stridente. La storia si fa memoria per diventare mito. Spetta a noi collocare da un punto di vista storico e culturale i fatti ricreati dall'artista perché, in sé, non documentano nulla.

Mathias Poledna, *Actualité*, 2001-02 - courtesy: Galerie Meyer Kainer, Wien, and Richard Telles, Los Angeles

Nella sala di registrazione di uno studio, un uomo ascolta in cuffia la traccia strumentale di una canzone. In una serie di prove, ne canta il testo. Lo studio non è uno studio qualsiasi: è il Western Records, lo Studio 3 di Los Angeles, d'importanza storica che, fino a pochi anni fa, è rimasto intatto, e dove, negli anni '50 e '60, sono state registrate diverse hit. La canzone è *City Life* ed è stata registrata nel 1969 da Harry Nilsson, un cantautore i cui pezzi sono stati usati come colonne sonore di molti musical e film, come *Un uomo da marciapiede*. L'atmosfera, i colori e lo stile sono ricostruiti con grande fedeltà e richiamano la fine degli anni '60. Questa è una descrizione in sintesi della tua installazione video *Western Recording*, del 2003. Un pezzo che ben rappresenta il rapporto tra modernità, storicità e temporalità che sembra fondamentale nelle tue ricerche.

Se è vero che molti dei miei film hanno a che fare con la cultura popolare – spesso attraverso la musica e il suono – ho sempre trovato limitante considerarli solo in questi termini. Quando, in passato, mi capitava di dire che il mio lavoro evocava “momenti effimeri della cultura del XX secolo”, volevo sottintendere che la modernità era la loro principale forza motrice. La cultura popolare

e pop non è certamente la prima cosa che ti viene in mente quando si parla di modernità, ma quest'apparente incongruenza mi ha sempre affascinato, molto più delle altre connessioni più autorevoli a disposizione.

Alcuni dei tuoi video s'ispirano ai concetti del Cinéma Vérité, oppure, come mi hai detto una volta, a generi cinematografici come i film etnografici o i musical. Spesso utilizzi anche immagini di repertorio. Quali sono i film, i registi e gli artisti che ti hanno influenzato di più? Quando penso al tuo film *Actualité* (2001-2002), un collegamento immediato potrebbe essere *One Plus One* di Jean-Luc Godard, un film-collage sulla cultura occidentale degli ultimi anni '60, che ruota attorno a una sessione di registrazione dei Rolling Stones; oppure il tuo recente *Crystal Palace* – girato a Papua, Nuova Guinea – nel quale alludi ai film etnografici di Hermann Schlenker che affrontavano, tra le altre cose, i costumi sociali e culturali di nazioni come l'Afghanistan o il Venezuela, mi ricorda anche le opere sonore di Jack Goldstein. È difficile parlare d'influenze, non perché non ci siano modelli o pratiche che siano state e siano importanti per me e il mio

lavoro – al contrario, sarebbe ingiusto indicarne solo alcune – ma piuttosto perché mi sembra fuorviante parlarne senza andare nello specifico. Preferirei pensare agli esempi che hai citato in termini di riferimenti, concetto diventato un po' ambiguo negli ultimi anni. A un certo punto, riferirsi ai precedenti e a determinati contesti è diventato per gli artisti un modo di proporre una cornice di pensiero, troncando sul nascere qualsiasi aspirazione all'originalità o all'autonomia artistica. Per un'ironia del destino, mentre questi ultimi concetti sembrano essere diventati controversi, i riferimenti sono la maniera più facile e a buon mercato di associare il proprio lavoro a esempi significativi o culturalmente validi, o, in certi casi, di rimpiazzarli *tout court*. In questo non c'è nessuna lezione filosofica o morale da trarre, solo che un simile atteggiamento ha prodotto una mole di lavori meno interessanti di quelli cui s'ispirano.

Negli anni '90, il tuo lavoro si basava spesso su interviste, conversazioni, immagini di repertorio e documenti storici. *Scan* era basato su dialoghi con persone che erano state coinvolte a vari livelli nella storia del punk, come un archivista del Victoria



Mathias Poledna, Version, 2004 - courtesy: Galerie Meyer Kainer, Wien and Galerie Daniel Buchholz, Cologne / Berlin



& Albert Museum di Londra; mentre la videoinstallazione Fondazione si concentrava sui politici della sinistra italiana attraverso la Fondazione Feltrinelli di Milano – un importante archivio della storia dei movimenti sindacali. Quanto conta, nel tuo lavoro, la ricerca negli archivi?

Il lavoro del periodo che hai citato si basava, in un modo o nell'altro, su archivi esistenti e sui documenti e i materiali che vi si potevano trovare. In un certo senso, si tratta di ritratti istituzionali, ritratti di archivi. I video ai quali ho lavorato negli ultimi anni funzionano in modo piuttosto diverso. Pur essendo chiaramente basati su un interesse simile e spesso sulla ricerca, non c'è niente di tangibile nel loro legame con gli archivi. Non solo non documentano nulla, ma lasciano in gran parte allo spettatore il compito di collocarli dal punto di vista storico e culturale. Stranamente, pur non essendo molto prolifico, sono arrivato a vedere in questi video un impulso che, in modo assurdo e utopico, ambisce alla completezza, alla creazione di una sorta di catalogo, enciclopedia o collezione, virtualmente di tutte le immagini esistenti. A questo si deve il mio forte interesse per l'etichetta discografica statunitense Folkways, che è stata fondata da Moses Asch e che, tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli '80, ha prodotto oltre 2.000 album, spaziando dal blues delle origini alle registrazioni etnografiche, con l'improbabile intento di documentare "l'intero mondo dei suoni".

Quanto contano nei tuoi film la performance dell'attore e il montaggio?

Jean-Marie Straub una volta disse che, quando scegli gli attori, è sempre perché, per qualche ragione, ti sei innamorato di loro. Questo può valere per una prova di recitazione ma, per quanto riguarda la regia e il montaggio, le decisioni devono essere subordinate, a volte persino piegate, all'idea globale di un lavoro, anche se, strada facendo, questa stessa idea si è sviluppata in direzioni impreviste. Anche se la cosa urta profondamente l'artista concettuale dentro di me, certe qualità recitative sono tanto scontate, quanto impossibili da razionalizzare. Per quanto riguarda il montaggio, i singoli lavori generano esigenze specifiche e, se c'è un principio, o un'ideologia, alla base del montaggio di tutti i miei video, devo ancora capire quale sia. È vero, non ho ancora prodotto un lavoro che utilizzi un montaggio invasivo e forse non succederà mai; d'altra parte, per parafrasare Diederich Diederichsen, c'è posto sia per Weibern che per LaMonte Young.

Sei nato a Vienna e ti sei trasferito a Los Angeles. Ho l'impressione che tu guardi alla cultura popolare degli Stati Uniti quando affronti, per esempio, la storia della musica, eppure, al tempo stesso, i tuoi interessi filosofici e teoretici si riferiscono al "Vecchio Mondo": Theodor Adorno, Bertolt Brecht ecc.

Adorno e Brecht erano acuti interpreti e analisti della cultura popolare, e si dà il caso che entrambi, a un certo punto, abbiano vissuto a Los Angeles. Credo che, senz'altro, la cornice teorica sviluppata attorno agli anni '30 da loro e da altri (soprattutto da Benjamin, naturalmente) per l'analisi della cultura di massa – come allora veniva chiamata – continui a offrire alcuni degli argomenti più stimolanti nel dibattito. Anche se all'epoca deve



Mathias Poledna, Adolph Loos/Max Schmidt, Elefantentrüffelisch (Elephant trunk table), approx. 1910, 2007 - courtesy: Galerie Daniel Buchholz, Cologne / Berlin



essere stato inimmaginabile che l'"industria culturale" di cui parlava Adorno, a un certo punto, sarebbe sembrata uno scherzo, rispetto alla totalità della nostra attuale sfera della cultura e dell'intrattenimento.

Investigating the multiple dimensions of cultural representations through a near encyclopedic interest in music, history and film. This is what Mathias Poledna does. Born in 1965, Poledna is of Austrian origin and moved to the West Coast of the United States. His work in the Nineties focused on interviews and repertoire images to make clear references to historic documents and archives; then films inspired by Cinéma Vérité or the traditional of ethnographic film. In Poledna's work, high and popular culture coexist without any apparent clashing. History becomes memory and then myth. It is up to us to place the events recreated by the artist in a historic and cultural perspective, as they are not documentary in themselves.

A man stands in a recording room of a sound studio and listens to the instrumental track of a song through his headphones. During a number of takes he performs the vocals to a song. The studio is no ordinary one: it is Western Recorders, Studio 3 in Los Angeles, a historically important studio that had remained unchanged until a few years ago, and where several hits were recorded in the 1950s and 1960s. The song is City Life and was recorded in 1969 by Harry Nilsson, a singer-songwriter whose songs have been used for the soundtracks of many musicals and films, such as Midnight Cowboy. The atmosphere, colors, and style are perfectly reconstructed and recall the late 1960s. This is a basic description of your film installation Western Recording, from 2003. The piece is emblematic of the relationships between modernity, historicity and temporality that seem to be fundamental elements of your investigations.

While a number of my film works deal with popular culture, oftentimes through music and sound, I have always found it rather limiting to think of them solely in these terms. When in the past, I frequently described my work as suggesting "ephemeral moments from 20th century culture", this was meant to imply that modernity was the main underlying force. Popular and pop culture are of course not the first thing that comes to mind when talking about modernity, yet this seeming incongruity always held more appeal to me than some of the rather authoritative connections at hand.

Some of your film works refer to ideas of Cinéma Vérité, or,

as you once told me, to general types of filmmaking such as ethnographic films or musicals. You also often employ historical footage. What films, filmmakers and artists have influenced you the most? When I think of your film Actualité (2001-2002) an immediate connection could be Jean-Luc Godard's One Plus One, a film-collage about late-1960s Western culture, built around a Rolling Stones recording session; or your recent film Crystal Palace – shot on location in Papua New Guinea – in which you refer to Hermann Schlenker's ethnographic films about, among other things, the social and cultural customs of nations like Afghanistan or Venezuela, also reminds me of Jack Goldstein's sound pieces.

It is difficult to talk about influences, not because there are no models or practices that were and are important to me and my work – on the contrary, it seems unjust to only point to a few – but rather because it feels like an impediment to talk about them without being very specific. I would rather think of the examples you mention as references, a notion which in itself has become somewhat dubious in recent years. Referring to precedents and contexts at some point became a way for artists to provide a framework of thought, while simultaneously undercutting any claims of artistic originality and autonomy. Ironically, while the latter seems to have become a moot point, references are now the cheapest and most facile way of associating one's work with meaning and cultural significance, or, in some instances, replacing it altogether. There is no philosophical or moral lesson to this, but it has produced a lot of art that is less interesting than the things it refers to.

Your work in the 1990s often relied on interviews, conversations, found footage and historical documents. Scan was based on discussions with people who were involved with the history of punk at various levels, such as an archivist at the Victoria & Albert Museum in London; and the video installation Fondazione focused on left-wing Italian politics through the Fondazione Feltrinelli in Milan, a major archive for the history of labor movements. How is research into archives important in your work?

The work you mention from this period deals in one way or another with existing archives and the documents and materials one can find there. In some sense they are institutional portraits, portraits of archives. The film pieces I have worked on over the last few years function quite differently. While clearly based on a similar interest and often on research, there is nothing tangible in the way they relate to archives. Not only are they not documents of anything, they also leave it by and large to the viewer to situate them, be it culturally or historically. Strangely, for someone who does not produce a lot of work, I have come to see an impulse in these film pieces that, absurdly and implausibly, strives for completeness, the creation of some sort of catalog, encyclopedia, or collection, potentially of all images. In keeping with this is my strong interest in the US record label Folkways, which was founded by Moses Asch and produced over 2000 albums between the late 1940s and the early 1980s, ranging from early blues to scientific and ethnographic recordings, all with the improbable intention of documenting the "entire world of sound".

How is the actor's performance and the editing process important in your films?

Jean-Marie Straub once said that when you choose actors, it's always because you fall in love with them for whatever reason. That can be true for an actor's performance as well, yet in both directing performances and in editing, decisions have to be made subordinate, sometimes slavishly so, to the overarching idea of a work, even if this idea is itself only developed in the process. Although it runs completely against the conceptual artist in me, there are qualities to a filmic performance that are as obvious as they are impossible to rationalize. As far as editing goes, individual works create specific demands and if there is a principle or ideology that guides the editing of all of my film works, I have yet to realize what it is. It is true that I have not yet produced a work that employs editing as montage and who knows if I ever will; but to paraphrase Diederich Diederichsen, there is a place for both Weibern and LaMonte Young.

You were born in Vienna and you moved to Los Angeles. I get the impression that you are looking at US popular culture when you deal with the history of music, for instance, yet at the same time, you refer to the "Old World" in terms of philosophical and theoretical interests: Theodor Adorno, Bertolt Brecht etc.

Adorno and Brecht were of course extremely conscious readers and analysts of popular culture, and incidentally, both lived at some point in Los Angeles. I do believe that the theoretical framework that was developed by them and by others (most notably Benjamin, of course), in and after the 1930s in order to analyze mass culture, as it was referred to then, still provides some of the most compelling arguments in this discussion. It must have been unimaginable, though, that the "culture industry" Adorno talked about would come to seem quaint at some point when compared to the totality of our current cultural and entertainment sphere.

THE TEACHES OF THE SPEECHLESS

Jos De Gruyter & Harald Thys’ Radical Silence

_Dieter Roelstraete

Il mondo di silenziosa alienazione del duo belga Jos de Gruyter & Harald Thys riflette i comportamenti socialmente indotti, confrontando la marginalità di spazi e individui in modo tutt’altro che documentaristico. I loro film, intrisi di humor nero, dipingono inesplicabili disfunzionalità, individui dai movimenti robotici e spazi utopici ridotti a scenari kafkiani per i “diversi”. Dieter Roelstraete penetra i tetri scenari di alcuni dei migliori lavori del duo, svelando le distopie contemporanee e i rapporti di potere indagati, allegorie di un universo non troppo lontano dal nostro...

La coppia di artisti di Bruxelles Jos de Gruyter & Harald Thys (nati rispettivamente nel 1966 e nel 1967) opera ormai da più di quindici anni, suscitando l’apprezzamento internazionale del mondo dell’arte, eppure, il loro corpus in espansione di film e video, e le occasionali incursioni nel disegno, nella performance e nella fotografia, esprimono un gusto troppo alienante per garantirsi un vasto consenso popolare nel loro nativo Belgio – paese noto per la sua proverbiale (e istituzionalizzata) tolleranza, se non vivaio di pazzoidi e outsiders, reietti e falliti di ogni risma. L’inserimento dei loro lavori in collettive di alto profilo come la Quinta Biennale di Berlino e Manifesta 7, oltre a una serie di mostre in gallerie berlinesi e parigine, ha aiutato a puntare i riflettori sulla loro attività – niente di più meritato, perché il duo rappresenta, forse, la più preziosa gemma nascosta dell’arte di Bruxelles (e ce ne sono parecchie). Lo scorso autunno, la proiezione dei loro ultimi tre film – non compongono una trilogia,

ma perdoneremmo lo spettatore inesperto che pensasse il contrario – in una sala di Baker Street, durante la Frieze Art Fair, ha offerto una straordinaria esperienza cinematografica: un tour a trecentosessanta gradi in un universo bizzarro, oscuro e claustrofobico, spesso inquietante, popolato di sadici meccanici, maghi dal volto annerito, minacciosi “diversi”, arcigne donne nell’atto di assumere un’ampia gamma di pose disturbanti (molti degli attori non professionisti di questi film sono stati reclutati nelle folte famiglie degli artisti) e un intero cast di personaggi stravaganti che, con i loro movimenti robotici e il loro inflessibile mutismo, evocano il ricordo del più solido cliché dell’estetica freudiana, il Perturbante. Il lavoro di De Gruyter & Thys non ha niente a che fare con il format del documentario, privilegiato da tanti artisti impegnati nel vasto campo della cronaca sociale e politica, né lascia molto spazio (in realtà, nessuno – fra poco tornerò su questo fatto

insolito) alle convenzioni narrative che improntano tanta parte di questo genere di lavoro “sociologico”. Eppure i loro film, in particolare *Ten Weyngaert*, *Die Fregatte* e *Der Schlamm von Branst*, hanno contenuti intensamente, innegabilmente, “politici” – se non altro per il modo spietato in cui ritraggono le dinamiche e le condizioni che generano il comportamento sociale. Nelle parole di Monika Szewczyk, “gli artisti cercano modi di affrontare soggetti marginali, feriti, confusi e alienati senza definire questi ‘diversi’ in termini sociologici. In questo senso, e soprattutto grazie al loro uso inedito dell’umorismo macabro, Thys e de Gruyter ampliano il raggio della rappresentazione dei comportamenti socialmente indotti”. Queste rappresentazioni sono invariabilmente tetre, spesso insopportabilmente prive di eventi, ma sempre, come indica il riferimento a un umorismo nero e grandguignolesco, divertenti – in un modo disturbante che finisce per tradire il loro

notevole debito verso la sinistra tradizione underground di un surrealismo noir tipicamente belga.

Ten Weyngaert – “vigneto” in fiammingo arcaico – prende il nome da un centro culturale di Vorst, un sobborgo di Bruxelles, aperto negli ultimi anni ’70, quando un’ondata di utopismo culturale investì le Fiandre; a trent’anni di distanza, l’utopia di emancipazione culturale e auto-realizzazione attraverso l’arte ha tristemente ceduto il posto a lezioni di arti marziali per la gioventù disincantata della zona e altri indesiderabili “diversi” (Jos de Gruyter conosce il luogo da vicino, avendoci lavorato come proiezionista). Alcune tracce di questo retaggio progressista – in fin dei conti, il clima culturale in cui sono maturati gli stessi artisti – sono ancora visibili, ma il film è innanzitutto uno studio dei rapporti orwelliani di potere in un microcosmo di disorientanti gerarchie piramidali. L’amore evidente (ma non per questo meno strano) degli artisti per i dettagli dell’estetica pauperistica e burocratica del centro non fa che rendere più drastica la loro diagnosi cinematografica delle dinamiche kafkiane di gruppo in quello che, una volta, Theodor Adorno ha definito il “mondo amministrato”. Eppure, seguendo la triste spirale regressiva in cui sono rimasti invischiati molti centri culturali simili al Ten Weyngaert delle origini – dall’utopismo pseudo-socialista degli anni ’70 alla distopia contemporanea – il film descrive i capricci della psicologia di gruppo e dei giochi di ruolo, con effetti di volta in volta caustici e divertenti.

Die Fregatte, forse a tutt’oggi il loro lavoro più importante, ruota attorno al modellino di una nave nera (la fregata del titolo) che incarna il centro di una fitta rete di interazioni sociali, sempre rigorosamente mute – in sintesi, si tratta di un gruppo di disinvolti maschioni in tenuta da attaccabrighe (uno di loro sfoggia una ridicola barba finta, un altro riprende nervosamente la situazione con una videocamera) che girano attorno all’unica donna seduta su un audace divano; una stridente, lugubre parodia della famiglia mononucleare intrappolata nei suoi

pacchiani interni domestici – altro motivo ricorrente in molti dei loro lavori. Nel film non c’è alcun movimento reale, e neanche una parola di dialogo – solo una distorta, incongrua musica da chiesa suonata da un organo. L’unico dialogo di *Ten Weyngaert*, invece, è un monologo, per giunta un monologo interiore: su un uomo che prova un piacere perverso a tormentare un raro esemplare di topo saltatore della Siberia dentro alle tasche dei suoi jeans; a parte ciò, si sentono solo risate sardoniche, qualche lamento e uno strano sbuffare e ansimare. In poche parole, è chiaro che l’assenza, l’impossibilità o il rifiuto del linguaggio, gli “insegnamenti del silenzio”, rappresentano il nucleo dell’intero progetto artistico di De Gruyter & Thys. In una conferenza che ho tenuto l’anno scorso alla Biennale di Berlino, in occasione della quale questo lavoro era esposto al Kunst Werke, ho definito la fregata del film come un lacaniano *objet petit (a)* rispetto alla mostra – o almeno alla sede in cui era collocato: nascosto com’era nel seminterrato del Kunst Werke, era facile, o perlomeno allettante, considerare il lavoro di De Gruyter & Thys come il fosco e silenzioso inconscio dell’intera Biennale, in cui *Die Fregatte* seminava il suo oggetto del desiderio sempre perduto, resto o traccia residuale – il nocciolo duro del Reale che sopravvive, come segreto terribile, sul piano Simbolico. In altre parole, una Cosa (freudiana, perturbante), che scaglia il suo sinistro incantesimo di impenetrabile magia sui soggetti umani, riducendoli di colpo a uno stato di animalesco silenzio, pilastri di sale e di sabbia...

Le metafore geologiche, infine, sono al centro del loro ultimo – e più estremo – film, *Der Schlamm von Branst* (“Schlamm” significa “argilla” in tedesco, Branst è il nome di un sonnacchioso villaggio delle Fiandre, sulle rive del fiume Scheldt, famoso appunto per la produzione dell’argilla), ambientato in un laboratorio di lavorazione dell’argilla, con un’illuminazione cruda e un’ambientazione sui toni del marrone. È qui che la dialettica triangolare di materia inanimata, animazione e “spirito” si sviluppa nella sua forma più letterale e conflittuale – è l’ironica versione dell’antica leggenda del Golem secondo De Gruyter &

Thys, il loro modo tagliente di raccontare per l’ennesima volta la classica storia di Frankenstein, dove il laboratorio funge da crudele metafora del laboratorio di ingegneria sociale. Bambole vudù vengono infilzate, l’umanoide testa di argilla di una divinità (con gli occhi fissi su un cielo invisibile) venerata, *langue* e *parole* rimpiazzate da brontolii e farfugliamenti, suoni animaleschi. Nel bel mezzo di questa sconcertante rappresentazione della condizione umana come caso di Selbstsozialplastik – cosa ne avrebbe detto Beuys? – ci viene offerto uno scorcio fugace su un irraggiungibile mondo esterno, i veri argini del fiume di Branst, i suoi alberi frondosi che ondeggiano sopra lo Scheldt. A detta loro, l’eterea, fantascientifica musica che accompagna questa improvvisa affermazione dell’esistenza di un mondo esterno è stata tratta da un film amatoriale dei primi anni ’80 che celebrava le virtù dell’oggi defunta Senator, linea di limousine per la classe media della Opel. È importante engrangere qui che le automobili sono una grande passione per entrambi gli artisti – probabilmente il punto in cui l’Uomo si è più avvicinato a esaudire il sogno di realizzare il proprio Golem, e la cultura dell’automobile dovrebbe rappresentare il nucleo del prossimo film della coppia...

Dal 2003, lavoro come curatore al Museo di arte contemporanea di Anversa MuHKA, che nella primavera del 2007 ha avuto la fortuna di ospitare la prima di Ten Weyngaert di Jos de Gruyter & Harald Thys, primo lieto fine di un rapporto di lavoro di vecchia data. Tuttavia, per una serie di ragioni, installare il lavoro – il film era accompagnato da una suite di 23 foto in bianco e nero – si è dimostrato più difficile del previsto per il personale stanco (ma a volte anche semplicemente incurante) del museo, e più si trascinava questo lancinante, frustrante processo, più sentivo che il museo iniziava ad assomigliare, anche visivamente, al centro culturale di Bruxelles da cui il film aveva preso il nome (la cosa, naturalmente, mi è stata fatta notare dagli stessi artisti). Forse è stata quella la prima volta in cui mi sono trovato di fronte all’allarmante possibilità di leggere i parodisti sketch sociologici di De Gruyter & Thys come specchi allegorici del mondo che io stesso consideravo la mia casa – infatti, il mondo dell’arte (la “casa” in questione) non è diverso da qualsiasi altro settore e anfratto dello Zoo Umano. Jos de Gruyter & Harald Thys sono allo stesso tempo i suoi più spietati osservatori e i suoi visitatori più attenti e compassionevoli.

The world of silent alienation of Belgian duo Jos de Gruyter & Harald Thys reflects socially-induced behaviour, investigating the marginality of spaces and individuals in a way that is anything but documentary. Full of black humour, their films depict inexplicable disfunctionalities, individuals making robotic gestures, and utopian spaces reduced to Kafkaesque settings for “outsiders”. Dieter Roelstraete delves into the bleak landscapes of some of their best pieces, revealing the power dynamics and contemporary dystopias they explore, allegories of a universe not far from our own...

For more than fifteen years now, Brussels-based artist duo Jos de Gruyter & Harald Thys (born in 1966 and 1967 respectively) have operated, by and large, under the radar of international art world recognition, their expanding body of film and video work, and occasional forays into drawing, performance and photography, long deemed too acquired and alienating a taste to secure much popular enthusiasm even in their native Belgium – a country well-known for its proverbial (and institutionalized) tolerance, cultivation even, of the crackpot and the leftfield, the oddball and the underdog. The inclusion of their work in high-profile group shows such as the Fifth Berlin Biennial and Manifesta 7, however, along with gallery shows in Berlin and Paris, has done much to manoeuvre their work into the spotlight – and deservedly so, for what is probably still Brussels’ best-kept art secret (and there are quite a few). A screening of their three last films – no trilogy, but any uninitiated viewer would be forgiven to assume otherwise – in a Baker Street cinema during Frieze Art Fair last fall afforded a unique viewing experience: a comprehensive tour of a weird, often troublingly dark, claustrophobic universe peopled by sadistic car mechanics,



Jos de Gruyter & Harald Thys, Ten Weyngaert, 2007 - courtesy: Isabella Bortolozzi, Galerie, Berlin



Jos de Gruyter & Harald Thys, photos from Der Schlamm von Branst, 2008 - courtesy: Isabella Bortolozzi, Galerie, Berlin

black-face magicians, menacing “others”, stone-faced women assuming a wide range of disturbing poses (many of the amateur actors in these films are recruited from the artists’ extended families) and a whole cast of bizarre characters whose robotic, machine-like movements and utter muteness invoke strong memories of that most dependable chestnut of Freudian aesthetics, the Uncanny.

De Gruyter & Thys’ work has little in common with the documentary format preferred by so many artists active in the broad field of social and political commentary, nor is there much room (none, in fact – and I will be getting back to that awkward fact in a little while) in their work for the conventions of narrative that drive so much of this type of “sociological” work. Yet their films, *Ten Weyngaert*, *Die Fregatte* and *Der Schlamm von Branst* in particular, are strongly, undeniably “political” in content – if only for the ruthlessness with which they portray the dynamics and conditions that produce social behavior. As Monika Szweczyk has put it, “the artists seek ways to confront marginal, incapacitated, lost and alienated subjects without defining these ‘others’ in sociological terms. In this sense, and especially in their novel use of a ghoulish humor, Thys and de Gruyter broaden the scope of reflection on socially produced behavior”. These portrayals and reflections are invariably gloomy, sometimes achingly eventless, but always, as the reference to a ghoulish, grand-guignol-styled humor reveals, funny – in a deeply troubling way that ultimately betrays their substantial debt to the sinister counter-traditions of a typically Belgian, noir surrealism.

Ten Weyngaert – “vineyard” in archaic Flemish – is named after a community center in the Brussels municipality of Vorst that was founded in the late seventies when a wave of cultural utopianism swept over Flanders; thirty years on, the utopia of cultural emancipation or self-realization through art has sadly given way to martial arts classes for the neighborhood’s disenfranchised youths and various undesirable “others” (Jos de Gruyter knows the place really well – he used to work there as a projectionist). Some traces of this progressive legacy – the cultural climate, after all, of the artists’ own formative years – do linger, but the film is above all a study of Orwellian power relations in a microcosm of confusing pyramidal hierarchies. The artists’ obvious (but no less odd) love for the detail of the community center’s povera bureaucratic aesthetic only helps to dramatize their cinematic diagnosis of Kafkaian group dynamics

in what Theodor Adorno once termed the “fully administered world”. Indeed, much like the sad downward spiral in which many community centers just like the original *Ten Weyngaert* in Brussels got caught – from seventies quasi-socialist utopianism to a contemporary dystopia – *Ten Weyngaert*-the-film chronicles the vagaries of group psychology and role-play to alternately scathing and hilarious effect.

Die Fregatte, perhaps their greatest work to date, revolves around a black model ship (the frigate referred to in the title) that is at the center of a dense web of, yet again, speechless social interactions – essentially a group of gum-chewing, unflinching macho types in cheap bad-ass attire (one is sporting a ridiculously fake beard, another nervously filming the proceedings with a handycam) who move around the lone woman sat down in a plucky sofa; a harsh, lugubrious parody of the nuclear family trapped inside its tasteless domestic surroundings – yet another recurrent motif in much of their work. There is hardly any real movement in the film, and no talk at all – just deranged, random church organ music. The only dialogue in *Ten Weyngaert*, by the way, is a monologue, and a monologue intérieure too: about a man who gets a lurid kick out of pinching a rare type of Siberian jumping mouse – inside his trouser pockets; other than that, there are bouts of sardonic laughter, there is (only) whining and weird huffing and puffing. It is clear, in short, that the absence, impossibility or refusal of language, the “teachings of speechlessness”, are at the heart of De Gruyter & Thys’ artistic project as a whole. In a lecture I gave during the Berlin Biennial last year, when this work was on view at Kunst Werke, I named the frigate in the movie as the Lacanian *objet petit a* of the whole exhibition – or certainly of the venue in which it was stationed: tucked away in the basement of Kunst Werke, it was easy, or at least very tempting, to conceive of De Gruyter & Thys’ work as the Biennial’s secretive, lurid subconscious. In which *Die Fregatte* planted its unattainable object of desire, a remnant or residual trace – the hard kernel of the Real that survives, as a terrible secret, in the Symbolic order. A (Freudian, uncanny) Thing, in short, casting its sinister spell of impenetrable magic over human subjects at once reduced to a state of animalistic silence, to pillars of salt and stone... Geological metaphors are at the center, finally, of their latest – and most extreme – film, *Der Schlamm von Branst* (“schlamm” is clay in German, *Branst* the name of a sleepy village on the banks of the Flemish river Scheldt famous for producing such clay),

set in a harshly-lit, brown-hued clay sculpting workshop. This is where the triangular dialectic of inanimate matter, animation and “spirit” is played out in its most literal, confrontational form – it’s De Gruyter & Thys’ hilarious take on the age-old Golem myth, their jab at retelling the classic story of Frankenstein, with the workshop serving as a crude metaphor for the laboratory context of social engineering. Voodoo dolls are being poked, the humanoid clay head of a divinity (eyes sternly fixed on an invisible sky) is being worshipped, *langue* and *parole* have again been replaced by muttering and stammering, by animal-like sounds, and right in the middle of this disconcerting reflection on the human condition as a case of *Selbstsozialplastik* – what would Beuys have made of it all? – we are treated to a short glimpse of an unattainable outside world, the actual river banks of Branst, its fuzzy trees swaying over the Scheldt. The ethereal, sci-fi-styled music that accompanies this sudden affirmation of the existence of an outside world, was allegedly taken from an amateur film made sometime in the early eighties extolling the virtues of the now defunct Opel Senator line of limousines for the middle-class. It is important to add here that cars are of great, passionate interest to both artists – automobiles are probably the closest Man has ever come to achieving the dream of realizing his Golem, and automobile fan culture is set to be at the heart of the duo’s next film project...

Since 2003, I have been working as a curator at the Antwerp museum of contemporary art MuHKA, which was fortunate enough to be able to premiere Jos de Gruyter & Harald Thys’ *Ten Weyngaert* in the spring of 2007, the first happy conclusion of a long-standing working relationship. For a variety of reasons, however, installing the work – the film came accompanied by a suite of 23 black & white photographs – proved rather more challenging than expected for the museum’s strained (yet at times also frankly indifferent) staff, and the longer this painful, frustrating process dragged on, the more I felt the museum started to feel and even look like the community center in Brussels after which the film was named (this was first pointed out to me by the artists themselves, of course). This was probably the first time that I was alerted to the alarming possibility of reading De Gruyter & Thys’ parodic sociological vignettes as allegorical mirrors of the world that I myself called home – the art world (the “home” in question) in fact being no different than any other segment or corner of the Human Zoo. And Jos de Gruyter & Harald Thys are both its most ruthless observers and attentive, sympathetic visitors.



Jos de Gruyter & Harald Thys, *Die Fregatte*, 2008 - courtesy: Dépendance, Brussels

TERESA MARGOLLES *Los Herederos – The Heirs*

January 17–February 21, 2009



WILLIE DOHERTY *Three Potential Endings*

January 17–February 21, 2009



Galerie Peter Kilchmann

Limmatstrasse 270
8005 Zurich

T:
+41 44 278 10 10

F:
+41 44 278 10 11

info@peterkilchmann.com
www.peterkilchmann.com

Represented artists:
Rita Ackermann, Francis Alÿs, Maja Bajevic, Michael Bauer, John Coplans,
Willie Doherty, Bruno Jakob, Raffi Kalenderian, Jochen Kuhn, Zilla Leutenegger,
Jorge Macchi, Teresa Margolles, Duncan Marquiss, Fabian Marti, C&J Müller,
Adrian Paci, Melanie Smith, Javier Téllez, Andro Wekua, Artur Zmijewski

READYMADE WOMEN

_Jennifer Allen

Cosa succede quando l'azione finisce e si rompono le fila dell'esercito di modelle? Cosa succede alle donne di Vanessa? Non sono forse parti del lavoro che si disperdono per il mondo continuando a "performare", con la loro particolare aura rinascimentale - per cui sono state selezionate - ormai indissolubilmente marchiata VB? E chi è questa Claire Fontaine che ha rubato il nome a una risma di carta? È veramente una donna? Ed è veramente francese? E Nairy Baghramian, la giovane che appare coperta, sulla spiaggia, in abiti a metà fra l'abaya e il ninja, e attraverso cui traspare un marchio di lusso... è veramente lei, o è piuttosto la personificazione di un acronimo? Jennifer Allen indaga su tre entità/opere che sono dei brand, di cui sappiamo già tutto, senza sapere niente.

VB

Oggi l'ho rivista. Era al semaforo insieme ad altre persone, in attesa di attraversare il trafficato viale berlinese di Schönhauserallee. Non la vedevo da un anno, ma non era cambiata molto. Aveva la stessa espressione annoiata, incorniciata da quelle spettinate trecce bionde. E indossava vestiti che potrebbero essere descritti solo come H&M retrò: non abbastanza nuovi da essere alla moda, non abbastanza vecchi da essere vintage. Io ero di fianco a lei, ma non riuscivo a incrociare il suo sguardo. Di colpo si è allontanata, seguita dal movimento degli altri corpi. Era scattato il verde.

L'ho vista per la prima volta nell'aprile 2005 alla Neue Nationalgalerie, il museo-scatola di vetro di Mies van der Rohe. In quell'occasione, indossava solo un paio di collant color carne e un leggero strato di olio di mandorle. Nonostante la nudità, non l'avevo notata, perché era circondata da altre novantanove donne nude che partecipavano alla performance di Vanessa Beecroft

VB55, 2004, la più imponente che avesse mai organizzato. Invece di scegliere delle modelle, Vanessa Beecroft aveva riunito un centinaio di donne qualunque, tra i diciotto e i sessantacinque anni. Avevano i capelli rossi, dorati o neri: i colori della bandiera tedesca. Uno strano omaggio alle bandiere e alle chiome.

Catturò la mia attenzione durante la conferenza stampa, mentre Vanessa Beecroft rispondeva alle domande dei giornalisti. Quando le chiesero se la performance aveva sottintesi fascisti, l'artista negò. In fin dei conti, era nata in Italia, il paese del nudo rinascimentale. Il pensiero di Mussolini non l'aveva neanche sfiorata. Guardando oltre le spalle di Vanessa Beecroft, notai quella ragazza che si muoveva nervosamente tra le file di donne nude sull'attenti. (Ma indicare l'esatta posizione confonderebbe l'intimità di riconoscere compagni del liceo in una vecchia foto di classe con il tabù di identificare una persona che desidera restare anonima a dispetto della sua visibilità). Invece delle regole di Vanessa Beecroft - vietato parlare, ridere, fare movimenti bruschi - seguiva le proprie: con le mani puntate sui

fianchi e le lunghe gambe che oscillavano avanti e indietro, come il pendolo di un vecchio orologio.

Scrissi la mia recensione e mi dimenticai di VB55. Circa una settimana dopo la performance, la vidi camminare in mezzo alla folla nei pressi dei negozi di abbigliamento di Alte Schönhauser Strasse. Posso dire, senza esagerare, di essere rimasta sconvolta - soprattutto perché era vestita. Il mio primo pensiero fu: "È venuta a trovare qualcosa da mettersi addosso...". Non era tanto diverso dal guardare una moderna versione animata della Venere del Botticelli, spinta da una calca di giovani *à la page* invece che dagli Zeffiri, e con gli abiti H&M retrò al posto del manto di fiori delle Ore. Forse Vanessa Beecroft aveva ragione sul nudo rinascimentale. I suoi vestiti, per quanto banali, sembravano un'altra trasgressione nei confronti dell'artista, un'ennesima regola violata, ciò che aveva attratto la mia attenzione la prima volta al museo. Mi fermai, avrei voluto dire qualcosa, ma cosa? "Hey, VB55!?" Camminava di fianco a me, ignara del mio stato confusionale.

Circa un anno dopo quel primo incontro, la incrociai, tra tutti i luoghi che esistono, in una copisteria della Kastanienallee. Era una copia del lavoro della Beecroft? Una versione ancora più animata delle fotografie e dei film che Vanessa Beecroft realizzava per documentare ogni sua performance, per trasformare un evento effimero in un'opera d'arte imperitura, se non una merce? In realtà, l'artista sembrava volere che le fotografie e i video fossero gli ultimi resti delle performance. Ma che dire delle altre tracce visive - i protagonisti stessi - che finiscono per infestare le città popolate dal pubblico della Beecroft? Questa apparizione era troppo vivida per essere un fantasma; troppo esposta per essere la passante che catturava lo sguardo di Baudelaire. Se non fosse stato per la performance di Vanessa Beecroft, non l'avrei mai notata in mezzo agli altri. Eppure, solo dopo la fine della performance, è iniziata quella nuova: un bis infinito di VB55, che passeggia per le strade di Berlino, diventando ogni anno più vecchia, pur restando più o meno la stessa. Ciò che è durato è il silenzio tra noi due.

CF

Adoro la cancelleria di Clairefontaine, soprattutto i quaderni. Fondata in Francia nel 1858, la Clairefontaine è cambiata poco nel corso degli anni. "Oggi, Clairefontaine è l'unica manifattura che fabbrica e garantisce la carta per i suoi prodotti" proclama il sito web con pudico orgoglio. "Questa carta - bianchissima e molto resistente - è celebre per la sua morbidezza alla scrittura". Appena sotto il logo - una donna tra l'Art Nouveau e l'era spaziale, con la lunga chioma illuminata da una lampada (o dalla luna piena) - campeggia la promessa mai disattesa: "morbidezza alla scrittura, carta vellutata, 90 g/m²". La Dolce vita si fonde con la dolce scritta.

A parte la carta - al timido scrittore gradita come un bagno schiumoso per il bambino che non ama lavarsi - il dorso è cucito e incollato alla stoffa. Per quanto si forzi l'apertura di un quaderno Clairefontaine, il dorso non si spezzerà mai. A differenza dei taccuini Moleskine italiani - in realtà fabbricati in Cina - il prezzo della cancelleria di Clairefontaine non è aumentato con la fama. Come le monete, i suoi quaderni hanno un valore nominale; sono completamente indistruttibili; si adattano a ogni tasca. Il fatto che la Clairefontaine sia sopravvissuta al franco francese è un'altra eloquente testimonianza della sua combinazione singolare di morbidezza e resistenza estreme.

Immaginate la mia gioia quando ho trovato la Clairefontaine alla Frieze Art Fair (soprattutto in considerazione del fatto che, qualche anno fa, la Moleskine aveva prodotto un quaderno speciale per la fiera). Avrei riconosciuto ovunque il suo sguardo morbido ma fermo, anche tra la ressa e il chiasso di una fiera. Non era alla libreria, ma occhieggiava discretamente - e come se non - dalle confezioni attorno a diverse risme di carta appoggiate sul pavimento, in un angolo dello stand della Galerie Neu. Era il genere di carta usata per le fotocopie e le stampe. Ma quando ho cercato di sollevare una pila, non ci sono riuscita.

Una gentile standista mi ha spiegato che la risma era un lavoro dell'artista Claire Fontaine: *Untitled (Clairefontaine)*, 2008. In ogni confezione, la carta era stata sostituita da un blocco di granito, tagliato nelle dimensioni di un A4. Quella è stata la prima delusione. Claire Fontaine era stato fondato a Parigi nel 2004 da due artisti: James Thornhill e Fulvia Carnevale, che sembravano francesi come le French fries. Si erano appropriati di Claire Fontaine come "artista ready-made", perché anche lei era una finzione, anche se ben nota a qualsiasi cittadino francese e amante della cancelleria. Davanti ai miei occhi lampeggiò una sfilata di lavori artistici - bandiere, portachiavi con grimaldelli, una scritta al neon "Di notte siamo con te". Claire Fontaine aveva realizzato persino delle monete (!), anche se erano quarti di dollari americani muniti di una piccola lama retrattile.

Anche se il lavoro mi piaceva molto - ad Art Basel, con quella moneta tagliuzzai il dito della standista - mi venne spontaneo disprezzare gli artisti. Una cosa è appropriarsi di un nome, ma infrangere la promessa della *écriture douce* con un solido, freddo blocco di granito che si può incidere solo con un cesello e un martello... Speravo che la Clairefontaine gli avrebbe fatto il mazzo in tribunale. L'assistente tentò di calmarmi descrivendomi le eccezionali qualità del granito, che era stato mandato dritto dall'Italia (proprio come le Moleskine, no?). Cosa mi importava del granito, italiano o cinese che fosse? Volevo sapere cosa fosse successo alla carta! Ma l'assistente non me lo seppe dire. Tutte quelle pagine vellutate... sparite per sempre.

YSL

A Nairy Baghramian piace ridere. Ogni volta che faccio una domanda - scherzosa, seria, banale - la risposta è sempre la stessa: risate a crepapelle. È fortunata ad avere una dentatura perfetta perché quando ride non le si vedono solo i molari, ma anche il fondo della gola. Non ha avuto bisogno di dirmi che le hanno tolto le tonsille. È una delle prime cose che ho imparato su Nairy Baghramian, poco dopo aver scoperto che l'artista è nata a Isfahan, Iran nel 1971 e, all'età di quattordici anni, è venuta a vivere a Berlino, dove ha vissuto fin da allora. Ma questo è il massimo della confidenza a cui mi sono spinta con lei.

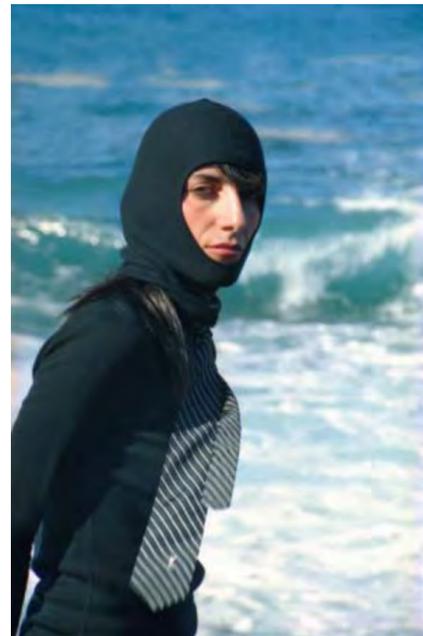
Ho cercato qualche indizio su di lei nei suoi lavori. Si tratta di



un curioso miscuglio di astrazione geometrica e figurazione umana. Ci sono composte sculture minimaliste e foto di donne, anche se, spesso, i loro volti non sono pienamente visibili. Uno è completamente coperto dai capelli: una dorata onda di caramello che sposa il colore e la curva della ringhiera in nocce dietro la testa. A differenza di molti artisti-migranti, Nairy Baghramian non sembra interessata a rivendicare le sue radici, tanto meno a ripercorrere la sua traiettoria da Isfahan a Berlino. Ha preferito intrecciare un legame con la regista Agnès Varda, la scrittrice Jane Bowles e, più di recente, la designer Jeannette Laverrière.

Dato che, nei lavori di Nairy Baghramian, non c'è niente di apertamente autobiografico, mi ha sorpreso trovare due foto a colori del suo viso. Per una volta, non stava ridendo; difficile considerarlo un autoritratto. In qualche modo la fotografia ha creato uno spazio diverso, una soggettività diversa, un soggetto diverso, che guardava l'obiettivo tanto intensamente da sembrare nell'atto di fotografare i suoi stessi occhi, catturando sia il fotografo che lo spettatore. Secondo il titolo - *Waves (am kaspischen Meer)* (Onde sul Mar Caspio), 2000 - le foto sono state scattate sulla spiaggia di quel mare ricco di petrolio, un intervallo geopolitico tra Iran, Azerbaigian, Turkmenistan, Kazakistan e la Federazione Russa.

Per camminare sulla spiaggia, Nairy Baghramian aveva scelto un abbigliamento incongruo. Invece di un costume colorato, indossava lana nera, un berretto da sci e una cravatta da uomo. Una pungente satira delle leggi iraniane che hanno costretto le donne a vivere coperte in nome del pudore. Facendo capolino dal berretto da sci, però, Nairy Baghramian sembra appena reduce da una rapina in banca. Fedele alla legge e criminale. Dato che le due fotografie sono accostate, sembrano fotogrammi di un piccolo film. Nella prima, la cravatta, che fluttua nel vento, sembra una sciarpa; nella seconda, vediamo un marchio di lusso: Yves Saint Laurent. È un'altra satira delle donne iraniane che riescono a far intravedere marchi di stilisti esclusivi pur essendo coperte da capo a piedi, anche se le cravatte da uomo sono una spesa poco probabile per le donne di tutto il mondo.



Esistono altre versioni delle stesse due foto: *New Waves*, 2001, e *Yves Saint Laurent (am kaspischen Meer)* (Yves Saint Laurent sul Mar Caspio), 2008. Come il titolo originale, quelli delle versioni più tarde - questi bis della prima serie delle onde - confermano che le fotografie non sono autoritratti di Nairy Baghramian. Sono ready-made, che prosperano sulla ripetizione e il riconoscimento. "Mi sembra di averci già incontrato da qualche parte..." Come un orinatoio, una performance, un quaderno o un artista? Il primo incontro tende a essere ordinario e poco memorabile; il secondo - fuori contesto - ci



Vanessa Beecroft, VB55, 2005. © Vanessa Beecroft

Nairy Baghramian, New Waves (am kaspischen Meer), 2003. courtesy: the artist

coglie di sorpresa, facendoci ricordare il primo come un evento eccezionale. Tramite il ready-made, rivalutiamo e riscriviamo la nostra stessa storia. Eppure la nostra storia rimarrà sempre incompleta. Prima o poi, da qualche parte, potremmo sempre essere chiamati a testimoniare un'altra posizione ancora: VB, CF o NB come YSL. È un contratto di complicità che firmiamo *in absentia* ed eseguiamo a scoppio ritardato.

What happens when the action is over and the army of models breaks rank? What happens to Vanessa's women? Are they part of the work that disperses in the world, continuing to “perform” with their special Renaissance aura for which they were chosen? Are they now permanently marked with the VB brand? And who is this Claire Fontaine who stole her name from a brand of school notebooks? Is she really a woman? Is she really French? And Nairy Baghramian, the young woman on the beach, wearing outfits somewhere between an abaya and a ninja suit, through which the mark of a luxury brand can be glimpsed... is it really her, or is it a personification of her acronym? Jennifer Allen explores three entities/works/brands about which we already know everything, without knowing anything.

VB

I saw her again today. She was standing with other pedestrians, waiting to cross the busy avenue of Schönhauserallee in Berlin. Although I had not seen her for more than a year, little had changed. She still had that bored look on her face, surrounded by her unkempt blond tresses. And she was wearing what could only be described as retro H&M: not new enough to be fashionable, not old enough to be vintage. I stood right beside her but could not catch her gaze. Suddenly she walked away, cued by the movement of the bodies around us. The light had changed.

The first time I saw her was in April 2005 at the Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe's glass box museum. At that moment, she was wearing nothing more than a pair of skin-coloured panty hose and a sheer coat of almond oil on her skin. Despite her nudity, I didn't notice her, because she was surrounded ninety-nine other naked women who were also taking part in Vanessa Beecroft's performance *VB55*, 2004, the largest VB to date. Instead of casting models, Vanessa Beecroft had assembled one hundred ordinary women, aged eighteen to sixty-five. They had either red, golden or black hair: the colours of the German flag. It was a strange homage to flags and heads.

She caught my attention during the press conference, as Vanessa Beecroft took questions from journalists. Asked if the performance had fascist undertones, the artist denied such associations. After all, she was from Italy, the land of the Renaissance nude. Mussolini didn't enter her mind. Looking beyond Vanessa Beecroft, I noticed her twitching out of boredom in the rows of naked women standing at attention. (Indicating her exact position would confuse the intimacy of finding high school mates in an old class picture with the taboo of identifying a person who wishes to be anonymous, despite being so visible). Instead of following Vanessa Beecroft's rules – no talking, no laughing, no rapid moving – she followed her own: standing with her arms akimbo and swinging one of her long legs, back and forth, like the pendulum of a grandfather clock.

I wrote my review and forgot about *VB55*. About a week after the performance, I saw her walking among the crowds near the fashion shops on Alte Schönhauser Strasse. Without exaggeration, I can say I was shocked – mostly because she was fully dressed. My first thought was: “She came here to get some clothes...” It was not unlike watching an animated modern version of Sandro Botticelli's Venus, blown forward by a crowd



Claire Fontaine, *Untitled (Clairefontaine)*, 2008 - courtesy: Galerie Neu, Berlin

of hipsters instead of the Zephyrs and wearing that retro H&M instead of Horae's flowered cloak. Maybe Vanessa Beecroft had had a point about the Renaissance nude. Her clothing, however banal, seemed like one more transgression against the artist, yet another broken rule, which had first grabbed my attention in the museum. I stopped and wanted to say something, but what? “Hey, *VB55!*”? She walked right by me, oblivious to my dumb amazement.

About a year after that encounter, I spotted her again in a photocopy shop, of all places, on Kastanienallee. Was she a copy of Beecroft's work? An even more animated version of the photographs and films that Vanessa Beecroft produced to document each performance, to transform the fleeting event into a lasting artwork, if not a commodity? Indeed, the artist seemed to want her photographs and films to be the only remnants of the performances. But what about the other visual left-overs – the performers – who end up haunting the cities that people VB castings and audiences? This revenant was too real to be a ghost; too exposed to be the passante who caught Baudelaire's eye. Without Vanessa Beecroft's performance, I never would have noticed her in the crowd. Yet only when the performance was over, did the new one begin: A never-ending encore of *VB55*, wandering around the streets of Berlin, growing older every year and yet staying more or less the same. What has endured is the silence between us.

CF

I love Clairefontaine stationery, especially the notebooks. Founded in 1858 in France, Clairefontaine changed little over the years. “Today, Clairefontaine is the only manufacturer to fabricate and to guarantee its own paper for its products,” announces the website with modest pride. “This paper – extra white and very resistant – is reputed for its extreme softness to writing.” Just below the logo – an Art Nouveau-cum-Space Age woman, whose long mane is illuminated by a lamp (or a full moon) – one finds her unbroken promise: “the softness of writing, velvety paper, 90 g/m2.” *Dolce vita meets dolce scrittta*.

Apart from the paper – as welcoming to the timid writer as a bubble bath to the unwashed child – the spines are sewn together and glued with cloth. No matter how far one opens a Clairefontaine notebook, the spine simply cannot be broken. Unlike those Italian Moleskin notebooks – which are in fact manufactured in China – Clairefontaine stationery has not risen in price with its popularity. Like coins, the notebooks have a literal face value; they are utterly indestructible; and they fit nicely into your pocket. That Clairefontaine has outlived the French Franc is another telling testimony to its singular combination of extreme softness with extreme resilience.

Imagine my joy when I came upon Clairefontaine at the Frieze art fair (especially since Moleskin had fabricated a special Frieze fair notebook a few years back). I would recognize her soft yet sturdy gaze anywhere, even among the crowds and the clutter of a fair. She wasn't at the bookstore but stared discreetly – how else? – from the wrapping around several blocks of paper, which had been stacked on the floor in the corner of the Galerie Neu stand. It was the kind of stationery used for photocopying and printing. But when I tried pick up a block, I could not lift it.

An overly charming assistant explained that the stack was a work by that artist Claire Fontaine: *Untitled (Clairefontaine)*, 2008. In each package, the paper had been replaced by a block of granite, cut in the A4 shape. That was the first of many deceptions. Claire Fontaine was founded by two artists in Paris in 2004: James Thornhill and Fulvia Carnevale, who seemed as French as French fries. They appropriated Claire Fontaine as “a ready-made artist” because she, too, was a fiction, although one known to every French citizen and stationery lover. A parade of artworks – flags, key-rings or picklocks, a neon sign “We are with you in the night” – flashed before me. Claire Fontaine had even made coins (!), albeit American quarters outfitted with a little retractable blade.

Although I liked the work a lot – I nicked the assistant's finger with one of those coins at Art Basel – I immediately despised the artists. It's one thing to appropriate the name, but to break the promise of *écriture douce* with a solid, cold block of granite

that can be inscribed only with a chisel and a hammer... I hoped that Clairefontaine would sue their asses off and then some. The assistant tried to calm me down by telling me all about the exceptional quality of the granite, which had been shipped all the way from Italy (just like those Moleskins, right?). What do I care about granite, Italian or Chinese? I wanted to know what happened to the paper! But the assistant could not tell me. All those velvety pages... gone.

YSL

Nairy Baghramian loves to laugh. Whenever I ask her a question – funny, serious, banal – the answer is always the same: peals of laughter. She's lucky that she has such great teeth because when she laughs you can see not only her molars but also right down her throat. She did not have to tell me that she got her tonsils removed. That was one of the first things I learned about Nairy Baghramian, shortly after finding out that the artist was born in Isfahan, Iran in 1971 and came at the age of fourteen to Berlin, where she has lived ever since. But that was as far – and as familiar – as I would get with her.

I searched for some clues about her in her work. It's a curious melange of geometric abstraction and human figuration. There are discreet Minimalist sculptures and photographs of women, although their faces are often hidden from full view. One woman's face is completely covered by her hair: a golden caramel wave that matches the colour and the curve of a butternut banister beside her head. In contrast to many artist-migrants, Nairy Baghramian did not seem to be interested in reclaiming her roots, let alone retracing her trajectory from Isfahan to Berlin. She has preferred to forge links through her work with the filmmaker Agnès Varda, the novelist Jane Bowles and, most recently, the designer Jeannette Laverrière.

Since there was nothing overtly autobiographical in Nairy Baghramian's work, I was surprised when I came upon a pair of colour photographs of her face. For once, she was not laughing; it was hardly a self-portrait. Photography had somehow created a different space, a different subjectivity, a different subject, who stared with such intensity at the camera lens that she seemed to be taking the picture with her own eyes: capturing both the photographer and the viewer. According to the title – *Waves (am kaspischen Meer)* (Waves on the Caspian Sea), 2000 – the photographs were taken on the beach of the oil-rich sea, which is a geopolitical interval between Iran, Azerbaijan, Turkmenistan, Kazakhstan and the Russian Federation.

Wherever she was walking along the sea, Nairy Baghramian had chosen an incongruous wardrobe. Instead of colourful swimwear, she is wearing black wool, a ski cap and a man's tie. It's a biting satire on Iranian laws that have forced women to live undercover in the name of modesty. Peering out of her ski cap, Nairy Baghramian looks more like she has just robbed a bank. Law-abiding and criminal. Since the two photographs are shown beside each other, they seem to be stills in a little movie. In the first, the tie looks like a scarf, blowing in the wind; in the second, we see the luxury label: Yves Saint Laurent. It's another satire on Iranian women who manage to flash exclusive designer labels despite being covered up, although men's ties are an unlikely choice for female conspicuous consumption in any country.

There are other versions of the same two photographs: *New Waves*, 2001, and *Yves Saint Laurent (am kaspischen Meer)* (Yves Saint Laurent on the Caspian Sea), 2008. Like the first title, the title of the later versions – these encores of the first set of waves – only confirm that the photographs are not self-portraits of Nairy Baghramian. They are ready-mades, which thrive through repetition and recognition. “Haven't I seen you some place before?” As a urinal, a performance, a notebook or an artist? The first encounter tends to be banal and forgettable; the second encounter – out of context – comes as a surprise, which makes us recall the first as an exceptional event. Through the ready-made, we re-evaluate and rewrite our own history. Yet this history will always remain incomplete. Somewhere, sometime, we could always be called upon to witness yet another siting: VB, CF or NB as YSL. It's a contract of complicity that we sign in absentia and fulfill belatedly.

Dig Forever and Never Hit Bottom: Interview with Paul Sietsema

...Andrew Berardini

Nel 16 mm *Empire*, Paul Sietsema aveva confrontato lo spazio formalista del salotto di Clement Greenberg con la vertigine dorata e sfaccettata di un salone ottocentesco, e aveva giostrato abilmente giochi di scala, conducendo lo spettatore in un limbo d'incertezza spaziale. Con *Figure 3*, presentato all'ultima Biennale di Berlino, l'artista confonde nuovamente la sua audience, tornando oggetti da museo antropologico in pura cartapesta. Andrew Berardini ha incontrato uno dei più misteriosi e intriganti artisti losangelini che sembra non preoccuparsi troppo della soleggiata California, quanto di rivelare, attraverso pellicole completamente autoprodotte - elegantissime e dense di riferimenti - la potenza dei *cliché*...



Paul Sietsema, *Figure 3*, 2008 - courtesy: Regen Projects, Los Angeles

Affacciato su un negozio di riviste gay del Sunset Boulevard, lo studio dell'artista losangelino Paul Sietsema è immerso in un caos elegante e intellettuale, stratificato in ogni angolo, disseminato su ogni centimetro quadrato del pavimento e pronto a espandersi in ogni direzione. Come la confusione di Raskolnikov prima che gli toccasse vendere gli stivali, o uno spartito barocco per chi non legge la musica: intuisce che quel miscuglio infernale per qualcuno ha un senso, ma certo, per te, non ce l'ha: libri su libri, sparsi in torri pericolanti per tutta la stanza, originariamente un ufficio *open-space* con parquet, oggi il suo pensatoio e il suo studio cinematografico. Il lavoro di Sietsema, nella pratica, se non nell'aspetto, è semplice ed elegante, ma se viene smontato e analizzato si rivela quasi senza fondo, ricco di ambiguità e biforcazioni infinite, in un costante inseguimento di significati e storie evanescenti. Una macchina farraginoso, ma precisa, con ingranaggi complicati e parti raffinate, tanto che s'inizia con i mercanti coloniali che solcavano il Pacifico meridionale e si finisce nel foyer del MoMA, passando per le sperimentazioni dell'avanguardia, l'iconografia, le Wunderkammern del Settecento, il capitalismo e il soggiorno di Clement Greenberg, magari non esattamente in quest'ordine.

A cosa stai lavorando in questo periodo?

Mi dedico principalmente ai miei progetti cinematografici. Finora ne ho realizzati tre, sono quelli che si vedono di solito nelle mie mostre.

Ne ho visto uno a Berlino, alla Biennale.

Una delle mie ultime produzioni di maggior impegno. Le mostre in arrivo al MoMA e al Reina Sofia ospiteranno quello stesso film e un paio di disegni. Ci metto un sacco di tempo a elaborare i miei progetti. Lavoro così dalla fine degli anni '90: c'è questo contenitore, che sarebbero i film, e una parte di attività scultorea. Impiego due o tre anni a prepararmi, non necessariamente a fare ricerche, più che altro a decidere cosa fare. Poi ci sono le riprese, che faccio sempre io. Sono produzioni molto spartane. Nel frattempo, disegno, anche perché la scultura e i film sono attività piuttosto logoranti e mi piace espandere il mio metodo di lavoro, declinando le mie idee tramite altri mezzi espressivi. A parte la pittura, utilizzo qualsiasi mezzo a disposizione.

Che genere di sculture stai creando per il film?

Qui ce ne sono un paio. Nel 2002, ho iniziato a realizzare una ventina di tipi diversi di manufatti. Il lavoro di *Figure 3* è iniziato così. Questa è rimasta a metà. Ho cercato un materiale da poter lavorare allo stato umido, per scolpirlo in base al modello di una fotografia. Se l'illuminazione è giusta, sembra molto realistico. Tutto è costruito per essere illuminato e ripreso su pellicola. È cartapesta, perlopiù, ma uso anche l'inchiostro da stampante; gran parte del mio lavoro riguarda i libri e la lettura, quindi ho iniziato a mettere l'inchiostro dappertutto. Lo usavo anche per disegnare, sempre lo stesso tipo d'inchiostro. Queste non compaiono nel film, le ho abbandonate strada facendo e devo ancora decidere cosa farne.

E quelle per il film?

Di solito vengono distrutte durante le riprese, e a me sta bene così. Per *Empire*, avevo costruito delle stanze.

Me lo ricordo, una era il soggiorno di Clement Greenberg.

Ho usato materiali talmente poveri che le sculture stanno praticamente implodendo. Non voglio definirle spazzatura, ma è come la roba che vedi qui nello studio. Non è fatta per durare, non lo è mai stata. Peccato che alla fine del film – considerando che per farne alcune ci avevo messo due anni – mi dispiaceva distruggerle. Mi sembrava un gesto un po' troppo drastico. Che senso aveva? Allora si sono fatti avanti un paio di musei e hanno proposto di levarmele di torno. E io ho risposto: hey, perché no?

Deve essere un incubo cercare di conservarle.

Il problema è che, all'epoca non avrei, mai e poi mai, voluto che fossero esposte. Dovevo fare una mostra al Whitney e i curatori, siccome ne avevano comprata una, hanno deciso che volevano inserirle nella mostra. È scoppiato un mezzo litigio. Io pensavo: no, neanche per sogno, questa non è la mia arte. Le sculture sono fatte per il film, altrimenti non hanno senso. Quelle sculture si auto-cannibalizzano ed è un'impresa rimetterle in piedi, praticamente implodono, e per rimetterle in sesto ci vogliono otto persone per circa tre settimane. Comunque, l'hanno già fatto due volte; la scultura del soggiorno di Clement Greenberg è resuscitata a New York.

Il fatto è che, al Whitney, volevano esporre le sculture, e siccome erano di loro proprietà, non mi potevo rifiutare. Le cose erano due: o cancellavo la mostra, o collaboravo, e se si pensa che era il 2003 e quella era la mia prima personale in un museo...

Certo, non potevi fare altrimenti.

No, sarebbe stato un disastro. Però l'ordine della mostra è stato sconvolto. Avrei voluto proiettare il film nello spazio principale ed esporre le altre cose in qualche altra stanza. Ma loro si erano fissati con questa visione antropologica del mio lavoro... Il curatore che si occupava della mia mostra stava organizzando anche una personale di Robert Smithson e, certo, quando c'è di mezzo un artista del genere, tutti i lavori si prestano a una visione antropologica. Lui non è più in circolazione, e quel genere d'interpretazione semplifica le cose, ecco tutto. Ma, per me, era la prima mostra in un museo. Pensavo, non mi trattate così, non trattatemi come se avessi bisogno di un "precedente". Questa è la mia prima mostra, magari non interesserà a nessuno. Perché volete procedere così? Lasciate che l'arte parli da sola.

È una questione problematica, come se si potesse esporre un quaderno di schizzi...

Un artista, al giorno d'oggi, assorbe tanto e produce tanto. Ma non si tratta più di versare la pittura qua e là come gli espressionisti astratti. Oramai il consumo sovrabbondante di cultura e immagini entra nella realizzazione del lavoro tanto che la direzionalità della produzione si fa sfocata e irrilevante. Questo fenomeno, nel 2001 e nel 2002, quando ho avviato il progetto di *Figure 3*, mi ha portato a riflettere molto sull'oggetto antropologico. Qualcosa che crei come artista e viene prodotto in questo senso ma, in un secondo tempo, viene conservato come parte di una collezione. Il mio modo di confondere le carte scombuscolava lo schema produzione/consumo.

Era un modo per tornare all'anonimo oggetto artigianale, non destinato, come avviene oggi, al consumo di massa?

Sì, era un po' questo. Mentre giravo *Empire*, il progetto che ruota attorno a Greenberg, m'interessava soprattutto lavorare con questi nomi che tendono a diventare icone, o loghi. In *Figure 3* volevo produrre qualcosa di anti-ironico e anti-capitalistico. Il modello più congruo, in questo senso, erano le culture prive di un sistema monetario, le culture in cui i saperi sono uniformemente diffusi nella popolazione. Così, se hai bisogno di qualcosa, per esempio di un piatto, sai come farlo, e te lo costruisci da solo. Non esiste la specializzazione del lavoro, perché non c'è un'economia che la renda conveniente. Tutti condividono lo stesso insieme di saperi. Nella forma degli oggetti, il capitalismo non si vede. Il capitalismo ha portato la forma di tutti i nostri oggetti nei paesi che avevano quelle culture, tanto che non è più possibile estirparla.

Dietro la sommessima eleganza del tuo lavoro sembra nascondersi un'astuta critica ai musei come magazzini di oggetti.

Una parte di ciò che sto facendo riguarda la storia dei musei. Mi ero messo a studiare i primi oggetti raccolti, quando le prime navi occidentali visitarono le varie isole del Pacifico meridionale. Avevo trovato libri con i disegni e le fotografie delle prime cose portate a casa da questi "esploratori". Per me incarnavano il simbolo di una cultura apparentemente pura, incontaminata dal commercio, che poi diventò il capitalismo. Questi oggetti venivano portati a Londra o Colonia e così via, e venduti a prezzi piuttosto bassi ai collezionisti che amavano le curiosità esotiche, poi pian piano avvenne la trasformazione nelle Wunderkammern, in un secondo tempo aperte al pubblico, e infine nei musei. I musei sono nati così. Negli oggetti che ho scelto sono presenti anche queste implicazioni.

Non mi pare, tuttavia, che questi lavori siano programmaticamente pro- o anti-capitalismo?

No, infatti.

Ma come artista fai comunque delle scelte: perché queste e non altre?

In *Figure 3* non volevo che il rumore del marchio coprisse tutto, perché era quello che avevo fatto in *Empire* e dopo che l'ho fatto io, hanno cominciato a farlo molti altri artisti. Elementi fortemente iconici in strutture concettuali, ormai non si vedevano che loghi. Quando una cosa diventa così *mainstream*, di solito mi spinge a muovermi nella direzione contraria. Per me era un test su quanto l'arte partecipa al mondo. Quanto conta il marchio? Quanto conta nel mondo dell'arte il fatto che la tua produzione sia immediatamente riconoscibile, e che differenza c'è con

il mondo dei prodotti di consumo? Era anche un test per me stesso. Cosa sarebbe successo se avessi fatto emergere questi soggetti che non possedevano un valore iconico, né si potevano facilmente associare al giornalismo o a una collocazione storica? M'interessa l'immagine stereotipa proiettata da questi oggetti, quello che puoi carpire guardandoli. Buona parte del mio lavoro consiste nel rintracciare soggetti praticamente invisibili, tanto che diventa possibile guardarci attraverso. Il loro contenuto non basta a soddisfarti, e allora forse ti metterai a cercare altro, inizierai a osservare cosa succede negli spazi tra le cose o a cercare di capire perché questi oggetti sono stati accostati. Prendiamo la stanza di Greenberg: per come è ritratta nel film, non è molto significativa, non è visivamente gratificante, perciò sei portato a salire su un piano più concettuale.

Per tornare su un argomento che ho ritrovato spesso nel tuo lavoro, e nella nostra conversazione: non posso fare a meno di pensare che tu abbia un rapporto atipico con la ricerca. Mi affascina il modo in cui l'informazione prende forma. Se svolgo una ricerca, la metto da parte per un paio di anni, prima di lavorarci sopra. Così si affua un processo di selezione naturale. Se ci lavori subito, non hai idea di cosa vuoi trarre dalle tue ricerche, ti limiti a riprodurle.

Che esperienza vuoi far vivere a chi si trova a passeggiare nella tua galleria? Non è probabile che lo spettatore medio sia un esperto, soprattutto delle cose di cui abbiamo parlato, no? Per la maggior parte, penso di scegliere oggetti piuttosto immediati. Molti degli oggetti del film sono molto comuni. Familiari a chiunque. Quando seleziono il materiale, le immagini, cerco qualcosa del *cliché*. È quello che ho cercato di fare con la stanza di Greenberg. Ho vagliato un sacco di immagini di stanze piene di quadri, stanze di artisti, collezionisti, critici dell'epoca. E a parte la sua collezione di idee, la stanza di Greenberg era la più tipica. Sembrava rappresentarle tutte. Ognuna delle altre sbandava in una direzione che sembrava portare lontano dall'aura che intendeva proiettare, mentre questa avrebbe potuto sostituirle tutte.

Una specie di forma platonica? (Risata)

Sì, mi piace l'idea. Succede lo stesso nella pubblicità, nel design. Cerchi l'elemento che cancellerà tutto il resto e ne prenderà il posto: questo riduce l'importanza dell'informazione perché proponi qualcosa che allo spettatore tornerà familiare. Benché la mia relazione con l'oggetto sia molto specifica, voglio che il progetto abbia un sistema interno di qualche tipo, anche se mentre lavoro non mi soffermo tanto a pensarci; in questo modo acquista più significato anche all'esterno. Il virtuale mi ha sempre interessato. Sostituendo i sistemi esistenti con qualcosa di estremamente onnicomprensivo, puoi continuare a scavare per sempre senza mai raggiungere il fondo.

In his 16mm film *Empire*, Paul Sietsema juxtaposed the formalist realm of Clement Greenberg's living room with the gilded, faceted giddiness of an 19th-century salon, skillfully plying tricks of scale to lead the viewer into a limbo of spatial uncertainties. In *Figure 3*, presented at the last Berlin Biennial, the artist once again confounds his audience by making replicas of anthropological artifacts out of pure papier-mâché. Andrew Berardini met up with one of LA's most mysterious and intriguing artists, who doesn't seem overly concerned with sunny California, but rather with revealing, through completely self-produced films - extremely elegant and packed with references - the power of clichés...

Perched above a gay porn and magazine shop on Sunset Blvd, the studio of Los Angeles based-artist Paul Sietsema embodies an elegant, intellectual helter-skelter: layered in every corner splattered all over the floor, reaching in every direction. The

mess of Raskolnikov before he had to hawk his books or like a sheet of baroque music for those who can't read notes, a jumbled mess that you know, intuitively, makes sense to someone, just not you: books stacked on books, spread in toppling towers all over the room, originally a cubicle farm with hardwood floors, now a one-man think tank and film studio. The work of Sietsema in practice if not appearance has a simple elegance, but when opened up and explored however, the work is almost bottomless, rife with ambiguity and endless bifurcations, always chasing after elusive meanings and histories. A rigorous roaring machine of intricate cogs and refined parts fill something that started with colonial traders exploring the South Pacific ends in the foyer of the MoMa, stopping in on the experimentations of the avant-garde, iconography, seventeenth century knick-knack cabinets, capitalism, and Clement Greenberg's living room, though perhaps not exactly in that order.

What are you working on these days?

I basically make these film projects. I've made three so far and this is what I usually end up showing.

I saw one in Berlin, at the Biennial.

That was the last major thing. The shows that are coming up at MoMA and Reina Sofía are basically that film and some drawings. I spend a quite a while working on projects. I've been doing this since the late 90s. There's usually this umbrella, which are the films, and then there's usually a sculptural activity. There are two or three years of, not necessarily research, but deciding what I'm going to do. Then there's the making of the film, which I do myself. It's extremely small-scale production. I make drawings while I'm doing that also because the sculptural activity and the films are pretty consuming, and I like to expand the way I'm working by bouncing ideas off other mediums. Except for painting I basically use every medium possible.

So what kind of sculptures are you doing for the films?

There are a couple here. I started making twenty or twenty-two different types of artifacts in 2002, when my work on *Figure 3* basically began. This one here stopped half way through. With it I was looking for a material that I could put on wet and build up, sculpt it based on a photograph. If light hits it the right way, it turns into this very realistic looking thing. Everything is built to be lit and shot on film. It's basically paper-mâché but I'm using printing ink; a lot of this was about going through books, so I was mixing printing ink into everything. Drawing too. All basically using the same ink. These are not in the film these are things I basically ditched halfway through, and I still don't know what I'm going to do with them yet.

And the ones that were in the film?

Most of those are destroyed in the making, which is something that I've been moving towards. For the last project that I did, which was called *Empire*, the last film, I basically made these sculptures of rooms.

I remember Clement Greenberg's was one of them.

I made them out of such cheap materials that they're basically eating themselves alive. I don't want to call them trash, but it's like the stuff here in the studio. It's nothing that's meant to last and it never was. Except that when the thing was done, I'd put two years into a couple of these and I just didn't really want to destroy them. It just seemed like this extremely dramatic gesture. Why do that? Then museums stepped in and said, we'll take these off your hands. So I said, hey, why not?

It must be a nightmare to try and conserve them.

The problem is that at the time I never wanted those to be shown anywhere. I had a show at the Whitney and the curators, maybe partly because they'd taken one into their collection, decided that they wanted to show them. It became this argument. I was thinking well, absolutely not, it's not the art. If you look at the film, those are irrelevant. I sort of thought these things would eat themselves and they're so difficult to put back together, they are basically flattened out and it takes eight people about three weeks to put them back together. But they've already done it twice; the sculpture of Clement Greenberg's living room is back up in New York now.

It was the Whitney wanting to show those things and they owned them so I couldn't say no. So it was either cancel the show or work with the curators, and this was 2003 and was my first museum show...

No, you probably shouldn't do that.

No, it's a terrible thing to do. But they did switch where they were showing things. I was able to show the film in the main space and to show the other things elsewhere in the museum. But they basically took this anthropological view of my work... The curator that did my show was also working on the Robert Smithson show at the same time which was coming up and of course with somebody like him, it was like everything he'd done laid open, an anthropological view of what he did. He's no longer around, that kind of a view of him makes more sense, that's fine. But it was my first museum show. And I was thinking don't treat me like that, don't treat me like someone you need the background story on. This is my first show, maybe nobody will care. So why do that? Just let the art be itself.

But the question is difficult, such as could you show a sketchbook?

As an artist working today, you take a lot in and put a lot out. But it's not the abstract expressionists simply throwing paint around. Now there's so much consumption of culture and images that goes into the making of the work that the directionality of production is really mixed and unimportant, which led me, in 2001 and 2002 when I started this project, *Figure 3*, to think about the anthropological object. Something that I would make as an artist and so is produced at some point by somebody but also collected. It confuses the production/consumption model a little bit. The way I was mixing things in.

Was it a way of looking back to the anonymous handmade object, something not made for mass consumption the way they are now?

The funny thing is, it sort of was. While making *Empire*, the project that centered around Greenberg, I was very into working with these iconic, logoistic names. For *Figure 3* I wanted to make something that was anti-iconic and sort of anti-capitalist. The best model for this was cultures without monetary systems, cultures where skill is spread out over everyone in the culture. So if you need something, if you need a bowl for instance, you have the skills to make it and so you make it yourself. There's no specialization of labor or an economy to reward specialization of labor. So everybody has the same set of skills. In the form of the objects capitalism just isn't there. And capitalism has driven the form of all the objects around us in countries like this for so long that you can't extract it from anything.

But there seems to be some sort of deft critique of museums as storehouses hidden under the quiet elegance of the work?

Part of what I'm doing is about the history of museums. I was looking at the first objects that were collected when the first western ships went around to the different islands in the South Pacific. I ended up finding the books with the drawings and photographs of the first things that these "explorers" picked up. To me, these objects symbolized a supposedly pure culture, uncontaminated by trade, which then became capitalism. These objects were the ones that were dragged back to London or Cologne or wherever else and sold off at fairly cheap prices to collectors who wanted knickknacks, and then slowly the shift to cabinets came, and then to publicly viewed cabinets, and then to museums. It's where museums started. That's part of what's wrapped up in the objects I chose.

But I don't feel like there's an agenda at all pro or anti-capitalist in these works?

No, not at all.

But as an artist you make choices, why do you make these set of choices over another?

Part of it in *Figure 3* is that I didn't want the overwhelming noise of the iconic figure in the piece because that's what I'd done with *Empire* and after I'd done it, things shifted into other artists doing it a lot. Key iconic elements in conceptual structures, the logo was all over the place. When something becomes that prevalent it will usually push me in another direction. It was also a test to see how much does art participate in the world. How important is logo? How much is the fact you have an iconic production important in the art world and how does this compare to the world of consumer products? It was also a test for to myself as well. What would happen if I put out these things that didn't have iconic names that you couldn't easily attach journalism or historical location to? I'm interested in the *cliché* image that these things put forth, what you might get out of them when you're looking at them.

A lot of what I do is trying to choose subjects that are basically invisible things you can see through. There is not quite enough there to satisfy you, so you look for something else, so maybe instead you look for what happens between things or why these things are connected together. With Greenberg's room, the way it's shown in the film, it's not really very meaty, not so gratifying visually, so you're always pushed to conceptual levels.

Just to address something that I've found in a lot of your work and in this talk, I can't help but feel like you have an unusual relationship to research.

There's something about the information being shaped. If I research something, I'll set it aside for a year or two before I'll do work with anything that has to do with it. Because there's this natural selection process. If you do it right away you have no idea what you want to take from your investigation and what you don't, you'll just replicate it.

When someone waltzes into the gallery what kind of experience do you want them to have? Because it's not likely that the average person is going to be an expert, especially on all the things we've been talking about?

For the most part, I think I choose fairly simple things that they'll be looking at. Most of the objects in the film are fairly simple objects. They're something that people will have some

sort of familiarity with. When I look through everything, all the material, all the images, there's something about the commonness of an image I'm looking for, which had something to do with Greenberg's room. I was looking through a lot of images of rooms with paintings in them, rooms of different artists, collectors, critics from the time. And beyond his collection of ideas, Greenberg's room was the most iconic. It seemed to stand for all of them. Every other one was twisted in some direction that seemed to lead away from the aura I wanted to project, but his was the one that could take the place of all the others.

The platonic form? (Laughter)

Yeah, which I kind of like. It's what happens in advertising, it's what happens in design. You look for the thing that's going to erase everything else, and take it over, which lessens the importance of certain information because you're putting forward something that takes the place of familiarity with the viewer. Even though my relationship with it is specific, it has to do with my wanting the project to have (though this is not really something I think about too much while working) an internal system of some kind; it just makes more sense on the outside.

I've always been interested in the virtual. If I replace these existing systems with something that's extremely thorough, you could basically dig forever and never hit the bottom.



Paul Sietsema, *Figure 3*, 2008 - courtesy: Regen Projects, Los Angeles

Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla

08 November 2008 at 19.00
until 17 January 2009

from Tuesday to Saturday, from 11.00 - 19.00

FRANCOSOFFIANTINO ARTECONTEMPORANEA
via Rossini, 23 - I - 10124 Torino
T +39 011 837743 F +39 011 8134490
E fsoffi@tin.it www.francosoffiantino.it

WITHOUT BAGGAGE, WITH PISTOLETTO Thoughts on Eileen Quinlan's photographs

_ Matthew Brannon

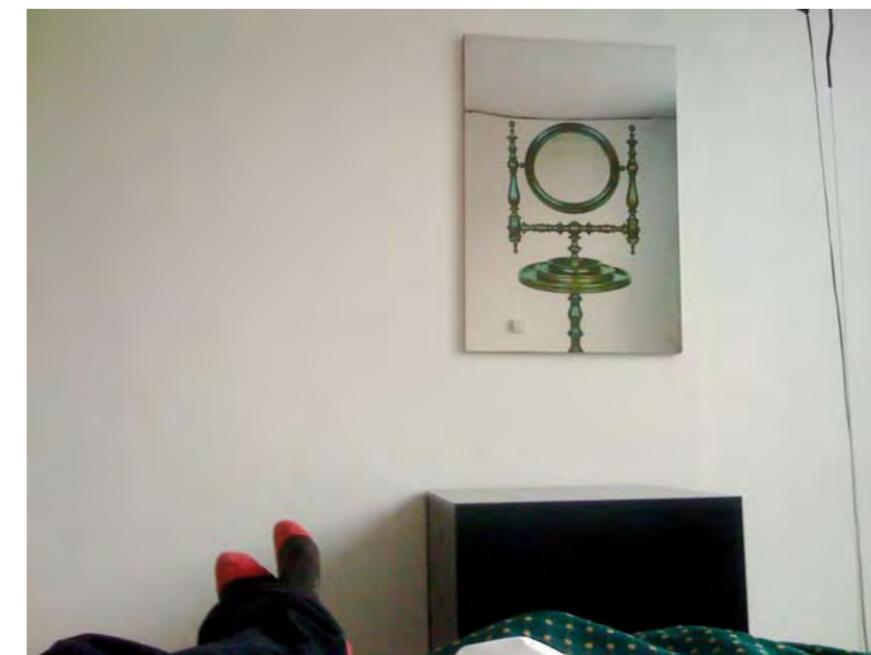


Photo: Matthew Brannon

So cosa sto guardando. Non me lo devi spiegare. So come è fatto. Non devi dire una parola. Capisco cosa sia.

Non capisco cosa sto guardando. Non afferro come sia fatto. Non so cosa devo fare. Mi potresti spiegare?

Sulla lista delle cose da non usare nell'arte – gli specchi stanno in top ten, superati forse solo dai teschi, dalle colature e dal colore rosso. Poiché gli specchi sono il peggior cliché, il loro uso è spesso un imbarazzante tentativo di dare contenuto a un lavoro che ne è dolorosamente carente. Potrei forse parlare di una scissione della personalità o di autoriflessività nel prendere in considerazione i film, ma al punto a cui siamo nell'arte contemporanea non assegnerei agli specchi questo status predefinito.

Atterrato a Torino, Alitalia mi ha notificato lo smarrimento del bagaglio e che sarebbero trascorse per lo meno 24 ore prima che potessi vederlo. Per fortuna avevo un libro [ironicamente – *Avrei dovuto restare a casa* di Horace McCoy, 1938] e euro a sufficienza da arrivare al mio hotel. Soggiorno nel dignitoso ma decadente Park du Residence sul viale non lontano dal palazzo della Promotrice delle Belle Arti e dal luogo dove Nietzsche presumibilmente scoppì in lacrime davanti a un cavallo morto. La mia stanza è circa quattro volte la dimensione del mio intero appartamento newyorchese ed è decorata con mobilia laccata nera e tende lunghe fino al pavimento. Ma la cosa più bella è che al suo interno c'è un Pistoleto del 1974. E finalmente posso dimenticarmi del bagaglio.

Il Pistoleto è serigrafato su metallo lucidato. [Vedi la foto] La prima cosa che un fan di Pistoleto ti dirà è che non si tratta di uno specchio – ma di metallo lucidato. [Non sono sicuro della differenza]. Comunque sia, in questo caso, ciò che è

rappresentato, in dimensioni apparentemente reali, è uno specchio. Così si può dire che sia lo specchio di uno specchio. Forse uno specchio poco efficiente per stendersi il makeup, ma formidabile da osservare, per ore, dal letto di un hotel. E mentre Pistoleto potrà aver avuto le sue ragioni per usare il metallo lucidato, non ho mai visto i suoi specchi come espedienti economici. Li vedo come superfici irresistibilmente lucide che superano i dipinti in autonomia e capacità di isolare oggetti. Il fatto che siano specchi sembra che abbia più a che fare con la loro qualità grafica che con qualsiasi trita metafora.

Anche Eileen Quinlan usa mezzi di riproduzione, nel suo caso la fotografia, per fotografare specchi [e altre cose], usando specchi. E con lo stesso successo, evita la pallottola delle mie paure da insicuro. [Dico insicuro perché il mio desiderio che l'arte sia in qualche modo "intelligente" spesso ha la precedenza sul divertimento]. E di nuovo, contro i miei criteri personali, mi trovo ad apprezzare un lavoro che usa gli specchi. Di sicuro mi piace il Pistoleto nella mia stanza d'albergo – gli specchi di Quinlan riflettono solo loro stessi. Ciò che appare nello specchio sono altri specchi. La nostra posizione è fragile, e per quanto ne so, nega sempre la figura. Le qualità riflettenti sono una strategia essenzialista per creare un linguaggio figurativo coi mezzi più semplici. Le foto hanno una qualità casuale e quasi accidentale che – immagino – sia molto più studiata di quanto le immagini lascino supporre. Il che significa che sembrano accidentalmente eccezionali. Ci permettono di apprezzare le qualità moderne della composizione mentre ci ricordano che ciò che vediamo può non solo essere rintracciato sui muri di un museo, ma anche in edifici abbandonati, vestiboli pieni di fumo, parabrezza frantumati, pavimenti di sale di montaggio.

Ma è anche possibile che si tratti di vetro a specchio. Che nonostante le mie impressioni, sia proprio quello che sono, e che quella di Eileen sia una volontà di confondere. Che proprio dietro questo foglio di carta ci sia un'altra stanza. E che la mancanza di sonno e di orientamento mi abbiano trattenuto in anticamera, fissando la foto sul muro.

I know what I'm looking at. You don't have to explain it to me. I know how it was made. You don't have to say a word. I understand what this is.

I don't understand what I'm looking at. I don't get how this was made. I'm not sure what to do with this. Could you explain it to me?

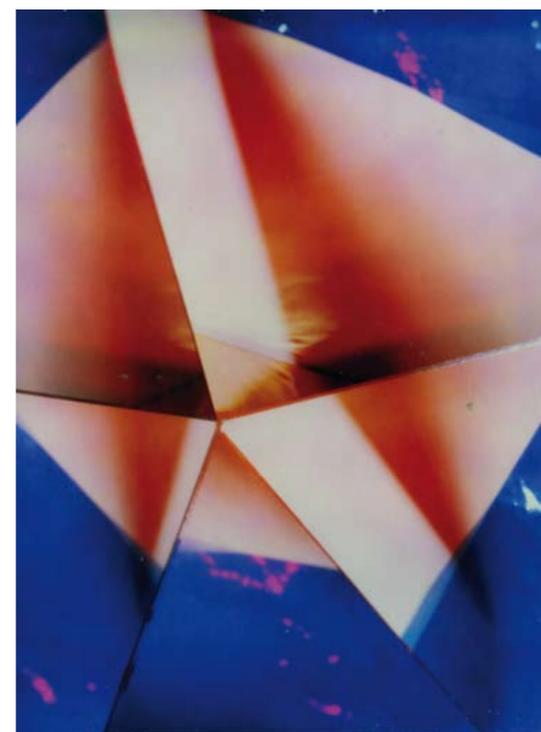
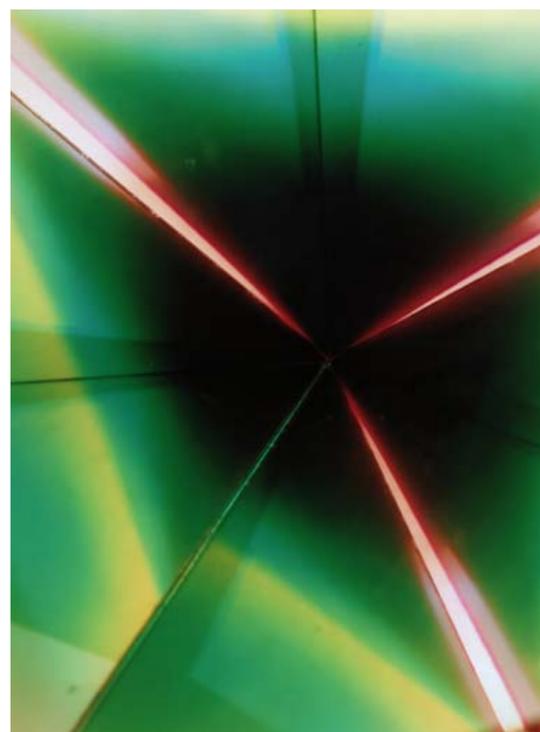
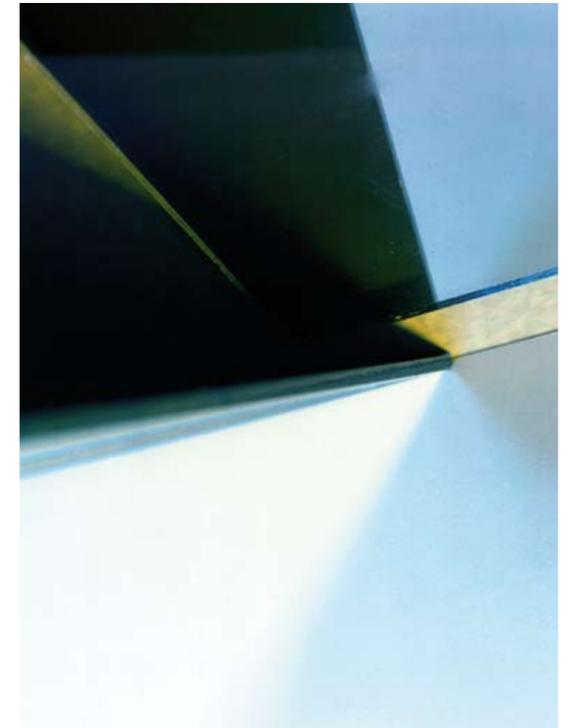
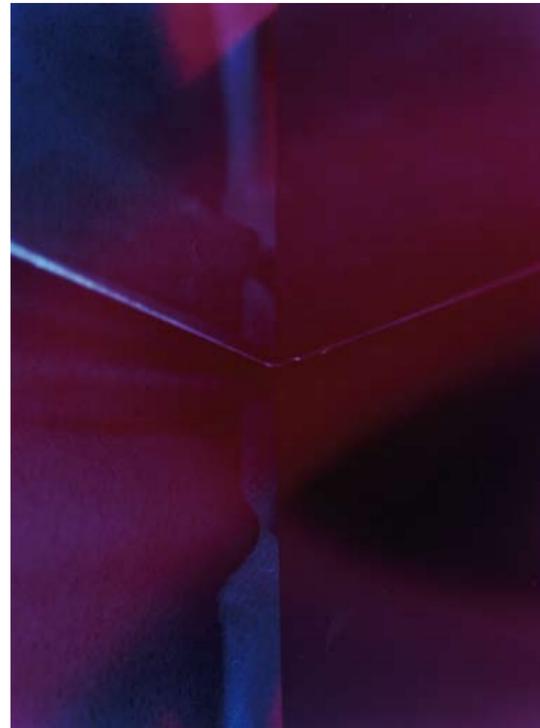
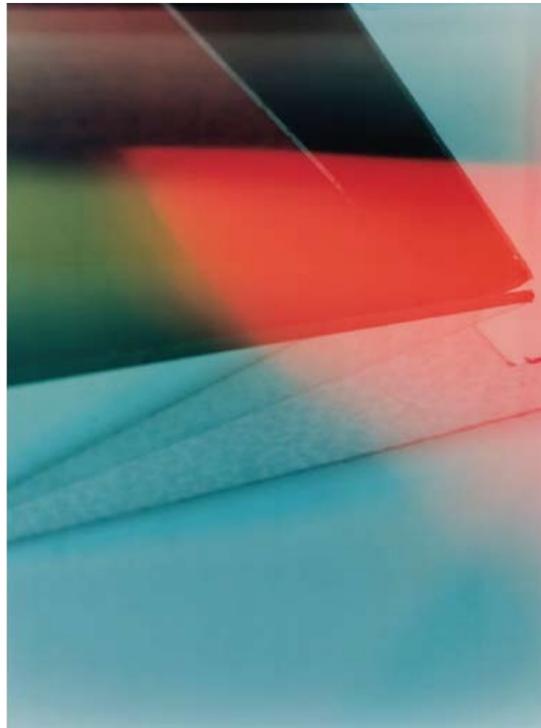
On the list of things not to use in your art – mirrors make the top ten, trumped only perhaps by skulls, drips and the color red. Because mirrors are the worst cliché their use is often an embarrassing attempt at content in work that's sorely without. I could possibly speak of a splintering of personality or a self-reflexivity when considering film but at this point in contemporary art I wouldn't grant mirrors such default interpretation.

Upon landing in Turin I'm notified Air Italia has lost my luggage and it will be at least another 24 hours before I see it. Luckily I have a novel [ironically – Horace McCoy's "I should have stayed home" 1938] and enough Euros to make it to my hotel. I'm staying at the unassuming but decadent Park du Residence along the avenue not far from the Palazzo della Promotrice delle Belle Arti and walking distance to where Nietzsche supposedly broke down crying over a beaten horse. My room is about four times the size of my entire apartment in New York and is decorated with black lacquered furniture and floor length drapes. Best of all it has a 1974 Pistoletto in the bedroom. And suddenly I can exhale about my luggage.

The Pistoletto is a silkscreen on polished metal. [See photo] The first thing any enthusiast of Pistolettos will tell you is that it isn't a mirror – it's polished metal. [I'm not sure the difference]. But regardless, in this case what's pictured, in seemingly actual size, is a mirror. So one could say it's a mirror of a mirror. Perhaps a poor mirror to apply your makeup in, but a great mirror to stare at from a hotel bed for hours. And while Pistoletto may have his reasons for using the polished metal I've never seen them as cheap shots. I see them as irresistible shiny surfaces that surpass painting in their autonomy and ability to isolate objects. The fact that they are mirrors seems to have more to do with this graphic quality than with any trite metaphor.

Eileen Quinlan also uses reproductive means, in her case photography, to make pictures of mirrors [and other things] by using mirrors. And just as successfully, she dodges the bullet of my insecure fears. [I say insecure because my desire for art to be somehow "intelligent" often gets in the way of my enjoyment.] And again against my own personal criteria I find myself liking work that uses mirrors. Of course like my hotel room's Pistoletto – Quinlan's mirrors reflect only themselves. What appears in the mirror is other mirrors. Our footing is fragile, and as far as I know, always denied figures. The reflective qualities are an economical strategy to make the most elegant imagery with the simplest means. The photos have a casual and almost accidental quality that I imagine is heavily edited more than the images are anticipated. That is to say they feel accidentally exceptional. They allow us to appreciate modern qualities of composition while reminding us that what we seek may not only be found on museum walls but also in abandoned buildings, smoke filled hallways, shattered windshields, and on cutting room floors.

But it's also possible that they are two-way glass. That for all of my impressions that's all they remain and that Eileen has her own camouflaged intention. That just beyond this sheet of paper is another room. And that my lack of sleep and disorientation has kept me in my waiting room staring at the photo on the wall.



Eileen Quinlan (from left to right)
 Smoke & Mirrors #209, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York
 Fahrenheit #32, 2008 - courtesy: Sutton Lane, London / Paris
 Yellow Goya, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York
 Smoke & Mirrors #208, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York
 The Black & White Version of Smoke & Mirrors #213, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York
 Night Flight #8, 2008 - courtesy: Galerie Daniel Buchholz, Cologne / Berlin
 Orchids, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York
 Red Edges, 2007 - courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York

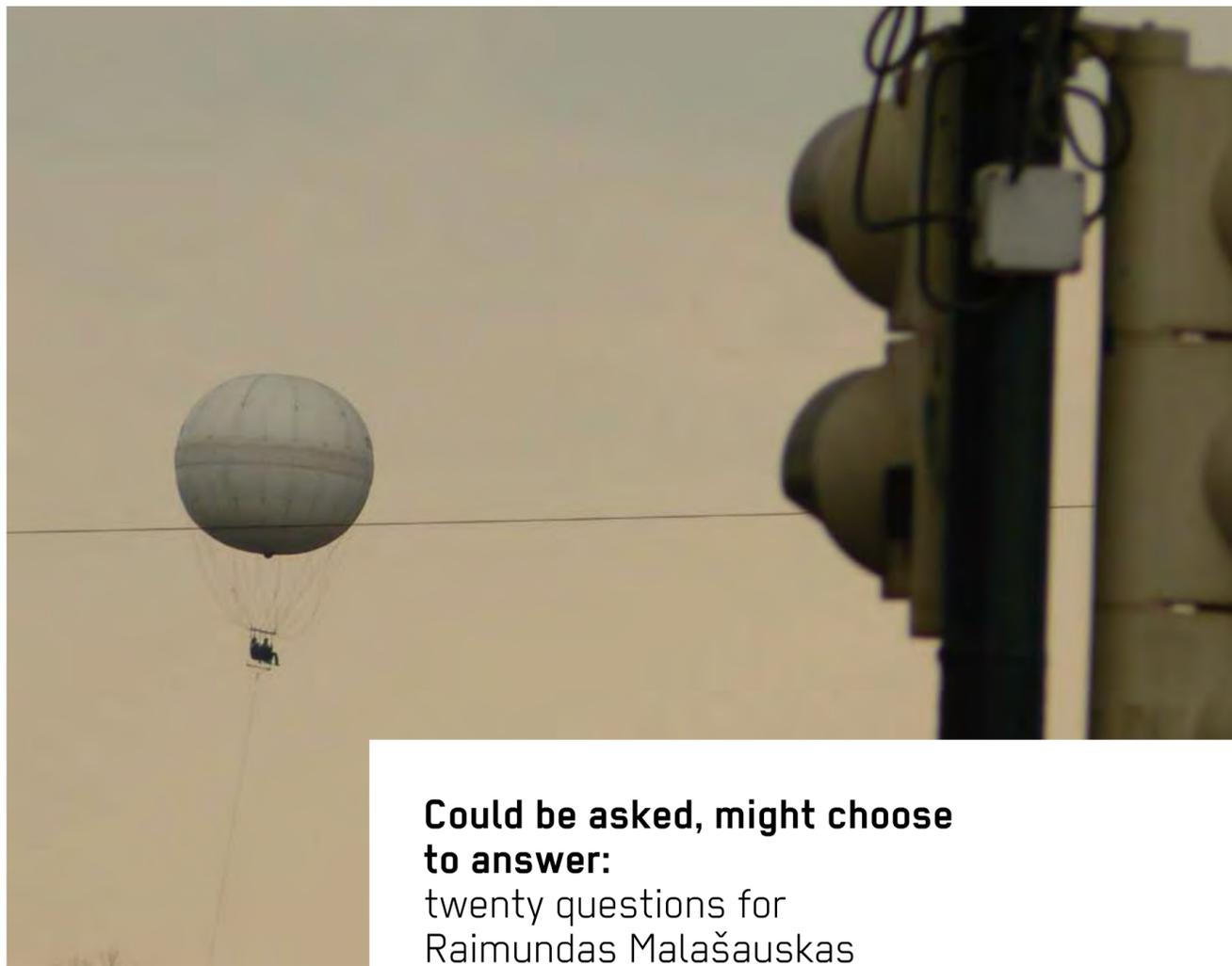


Photo: Emeryll

Could be asked, might choose to answer: twenty questions for Raimundas Malašauskas

Curator's Corner # 1: **Raimundas Malašauskas**

La seguente intervista a Raimundas Malašauskas è stata fatta da Chris Fitzpatrick e Matthew Post a bordo di una mongolfiera in volo su Nizza. Nato a Vilnius, capitale della Lituania, in epoca sovietica, Raimundas ha curato diverse mostre ed eventi internazionali, è uno scrittore molto pubblicato e co-autore di un libretto d'opera. Nel 2007 e 2008, ha insegnato al dipartimento di Pratica Curatoriale del California College of the Arts; oggi vive a Parigi, visitando di tanto in tanto www.rye.tw.

Chris Fitzpatrick: È la prima volta che salgo su una mongolfiera: che mezzo allucinante! Stiamo sorvolando Nizza, ma è corretto dire che siamo a Nizza?
Raimundas Malašauskas: No, non penso che l'aria appartenga a Nizza... dovrebbe essere di pertinenza della Francia, a quanto ne so. L'aria esula dalle municipalità, è nazionale.

Matthew Post: È solo temporaneamente nazionale? Forse il flusso dell'aria ci dà un pretesto per riflettere sul reciproco scambio di sistemi e pressioni da una zona all'altra: come hanno fatto i tuoi progetti – realizzati in atmosfere diverse – a riconciliare la loro suddivisione con lo scambio di aria tra contesti e cornici differenti?
RM: Fammi rispondere alla “giardiniere Chauncey”: c'è l'aria, c'è il vento, ci sono le tempeste, ci sono gli uragani e ci sono i tifoni.

MP: Hai parlato di come il Centro di Arte Contemporanea di Vilnius fosse un “alieno” in Lituania. Com'era lavorare lì?

Un progetto di / A project by **Andrea Vitiani**

RM: Chiaramente mi piaceva e venivo a lavorare su un disco volante. Poi la navicella madre è stata a liberarmi e mi ha riportato al mio pianeta, dove ci troviamo adesso.

CF: Sembra che nell'arco della tua carriera tu abbia lavorato sia dentro che fuori delle istituzioni. Quali sfide deve affrontare un curatore, lavorando in modo così indipendente e nomade?
RM: La sfida principale è schivare l'esaurimento, i problemi di memoria e le crisi isteriche.

MP: Ti sposti prevalentemente tra Parigi, Vilnius e New York: lavorare al centro è diverso che farlo alla periferia?
RM: Credo che il binomio centro/periferia non sia più valido. Ormai, tutto è periferia.

MP: Come si sviluppa, nella pratica artistica e curatoriale, la produzione dello spazio tra realtà e illusione, finzione e verità?
RM: Se devo parlare onestamente, penso che quello spazio sia un po' sovraffollato. Meglio allontanarsene, se non vuoi morire asfissiato.

CF: Quindi è stato il tuo desiderio di fuga a suscitare il tuo interesse per la malleabilità del tempo?
RM: Non voglio fuggire dallo spazio in generale (sarebbe impossibile), ma da quello spazio particolare tra finzione e realtà, dove sinceramente non potrebbe entrare più nemmeno uno spillo. L'intera terminologia finzione/realtà deve essere rivista, se si vuole ridarle un significato, perché a forza di abusarne si è desematizzata.

CF: I tuoi progetti non seguono la linearità temporale. Si svolgono nel passato o nel futuro, a volte entrambi simultaneamente. Per Documenta, hai commissionato progetti che avrebbero potuto realizzarsi in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. Ultimamente, hai collaborato con Francesco Manacorda al progetto “1972: A Proposal for the 6th Berlin Biennial – Spring 1972”, in cui il 1972 si fonde con il 2010. Puoi spiegare il tuo interesse per i viaggi nel tempo, le intersezioni temporali e la simultaneità?
RM: Adoro Ray Bradbury.

MP: Recentemente hai tenuto un seminario intitolato “Kaleidoscope Room” al California College of the Arts. In che modo i meccanismi e le storie del caleidoscopio influenzano o complicano il modo in cui percepiamo la visione? Come è possibile usare questo strumento per vedere e descrivere certe forme di pratica culturale?
RM: Non mi ricordo di quel seminario. Ma probabilmente un caleidoscopio è utile per capire il modo in cui una mosca vede il mondo.

CF: (risate) Eppure il seminario dimenticato è legato alla tua imminente “Paper Exhibition” all'Artists Space di New York. Si tratta di un processo di ricordo e ricostruzione? Ti va di parlarci di questa mostra?
RM: No. È un segreto. Quando sarete pronti, lo capirete.

CF: Tutti ti considerano un curatore, a parte te. Hai sempre avuto una resistenza a definire la tua pratica. Vedi anche la distanza tra questo e quello, tra loro e gli altri, come uno spazio da scavalcare o navigare?
RM: Io sono un'artista.

MP: Pensi che le mostre dovrebbero avere un senso? Le concezioni tradizionali della curatela implicano il chiarimento e la spiegazione delle informazioni, e soprattutto l'inserimento dei lavori in un contesto, affinché acquistino un significato più profondo, o diverso, da quello che avevano prima. Trovi che la tua pratica sia un capovolgimento di questo processo, e consista nell'offuscare e complicare le cose?
RM: La differenza tra finzione e realtà è che la finzione deve avere per forza un senso. La realtà, da questo punto di vista, non ha obblighi. Io sono un'artista.

CF: Gli artisti hanno interesse in questo spartiacque?
RM: Sì, gli artisti non sono obbligati a fare qualcosa che abbia un senso, il tentativo di imporgliene uno dovrebbe essere punito.

CF: La tua pratica artistica assume spesso la forma di quella che comunemente si definisce attività curatoriale. Poco tempo fa, per esempio, hai allestito una mostra a Roma, alla Galleria 1/9 Unosunove Arte Contemporanea, intitolata “One of These Things Is Not Like The Other Things” (Una di queste cose non è come le altre) che si fondava sull'esclusione, invece che sull'inclusione, come in “Sesame Street”. Quali sono stati i risultati? Qualche spettatore è riuscito individuare quale fosse la “cosa” in questione?
RM: Sì, è venuta un po' di gente sveglia a vedere la mostra.

MP: Molti dei tuoi progetti comportano il ribaltamento o la manomissione delle strutture e dei dogmi delle mostre. Per esempio, insieme ad Aaron Schuster, hai anche scritto un saggio curatoriale in forma di libretto d'opera per la mostra “Cellar Door” di Boris Greaud al Palais de Tokyo. Pensi che l'attività del curatore – che sempre più si definisce come disciplina autonoma con le sue proprie storie, teorie e cliché – sia arrivata ad avere bisogno di un capovolgimento?
RM: Sì.

CF: A questo punto la sua stessa esistenza dipende da tale capovolgimento?
RM: Veramente ho detto sì perché non ho capito la domanda.

CF: Questo sembra avere un rapporto anche con “Black Market Worlds, The IX Baltic Triennial” da te curata al Contemporary Art Centre di Vilnius insieme a Sophia Hernandez Chong Cuy e Alexis Vaillant. Come sei finito nel mondo delle ombre e come ne sei uscito? Cosa pensi che attragga gli artisti verso questi non-spazi?
RM: Gli artisti, per natura, amano contemplare l'abisso.

MP: Cosa cercano in quel vuoto?
RM: Le loro chance di sopravvivere nel caso si tuffassero.

MP: Abbiamo parlato di “An Evening With Joseph Cornell”, in cui la medium Valerie Winborne evoca lo spirito dell'artista, e della relativa conferenza di Anne Walsh e Chris Kubick. Hai parlato molto di *Telepathic Piece* di Robert Barry e, di recente, hai curato la mostra “Hypnotic Show” alla Silverman Gallery, in cui gli spettatori, ipnotizzati, creavano un'opera d'arte nella loro mente. In che modo l'azione del medium complica i concetti d'autorialità e rappresentanza? Con chi stiamo parlando?
RM: “Rosabelle, believe!” sono state le ultime parole di Houdini alla moglie prima di morire. Voleva credesse che lui avrebbe comunicato con lei dall'aldilà ma, a sentire Rosabelle, non lo fece mai. Forse lei non ascoltò con sufficiente attenzione, occupata com'era a dilapidare la sua eredità. Non posso dire di essere una persona credente, ma mi piace osservare coloro che credono. Anche l'autorialità è una questione di credo.

CF: Durante il seminario “Kaleidoscope Room” ci hai anche mostrato per dodici volte *Theatre de Poche* di Aurélien Froment e hai affermato che quel film si ripeteva ogni volta in modo diverso, cosa che, naturalmente, non era vera, eppure, in un certo senso, lo era. Come si legano alla possibilità, la contraffazione, la congettura, l'incredulità e il dubbio?
RM: Spero solo che non finiremo per trovarci in una sceneggiatura di Paul Auster.

CF: Sei stato anche una star televisiva. Ma per fortuna non sei finito in carcere come Willis e Kimberly Drummond.
MP: Una delle cose più interessanti di CACTV – la rete televisiva che hai prodotto per il CAC di Vilnius, e che trasmette regolarmente – era che ogni programma era un pilota e ogni episodio era l'ultima puntata. Puoi spiegarci perché?
RM: Avete mai visto l'episodio pilota del telefilm *M.A.S.H.*? Vedendolo, potevi anche pensare che ne sarebbe venuto fuori qualcosa di buono e che Alan Alda fosse un Hawkeye credibile. Gli episodi pilota sono, per natura, una virtuale ultima puntata (perché molto spesso non incontrano i gusti del pubblico), eppure ti fanno sempre credere che l'episodio successivo sarà bello... Questa magia si dissolve con il secondo episodio.

MP: In che modo il crollo del principio e della fine offre una forma alternativa di generazione dei contenuti?
RM: Hai visto l'ultima apparizione di Sarah Palin su SNL quando passa di fianco a Tina Fey? A me è sembrata fantastica. Mi piaceva anche l'attore che impersonava Todd Palin in tenuta da bici da neve.

CF: Tu hai fatto anche il modello. I dilettanti sono veri professionisti? Si possono ancora fare queste distinzioni?
RM: Siamo dilettanti, ma siamo costretti a diventare professionisti. No, è una distinzione che non si può più fare. È solo questione di quanto tempo ti avanza per leggere.

CF: Pensi che il mondo dell'arte sia troppo professionale e produttivo di questi tempi? La stessa terminologia sembra rifletterlo: “Produzione artistica”, “Produttore di cultura”, “Pratica”.
RM: Sì, è una noia mortale. Sembra di leggere tra le righe: “non vogliamo artisti indolenti, pigri, cazzoni, sessualmente degenerati”. Questa efficienza è terrificante, anzi peggio: è noiosa.

MP: A che altitudine siamo adesso, secondo te?
RM: 500 metri, più o meno.

CF: Forse vedremo Michel Fournier paracadutarsi dalla stratosfera! Non so perché la stampa abbia fatto tanto chiasso sul suo recente tentativo andato a vuoto, quando il pallone è volato via senza di lui. Quando si tratta di record mondiali, arte o qualsiasi altra cosa, cosa trovi più interessante – il potenziale, il fallimento o il successo?
RM: Il potenziale.

CF: Come si lega il tuo interesse nel potenziale al “capolavoro mancante”?
RM: La tua domanda contiene già la risposta.

MP: Ho sentito che una volta hai mandato un tuo surrogato in cartapesta perché partecipasse al tuo posto a una conferenza. C'entrava il potenziale della tua presenza oppure eri più presente nell'assenza?
RM: Lo avevo visto in una puntata dei Simpsons. Bart Simpson crea un clone in lattice di se stesso e lo fa sedere nel suo banco di scuola.

CF: Il gesto era legato anche allo spazio asfissiante, o solo alle conferenze?
RM: Più che altro mi permetteva di trovarmi in posti diversi, contemporaneamente. Certe volte non riuscivi a distinguere tra me e il surrogato, soprattutto alle feste.

CF: Sei Raimundas Malašauskas?
RM: No, sono Dora García.

Dora García (Valladolid, 1965) ha studiato arte all'università di Salamanca e alla Rijksakademie di Amsterdam. Vive e lavora a Bruxelles, e il suo principale settore d'interesse è la creazione di situazioni o contesti che contribuiscono ad alterare il rapporto tradizionale tra artista, opera e spettatore. Di recente ha lavorato per la 16° Biennale di Sydney, la Tate Modern e l'Institute of Contemporary Arts di Londra.

Chris Fitzpatrick and Matthew Post, two San Francisco curators, recently conducted the following interview in a hot air balloon over Nice, France with Raimundas Malašauskas. Born in Vilnius, Lithuania during Soviet Times, Raimundas has curated numerous exhibitions and events internationally, is a widely published author, and has co-written a libretto. In 2007 and 2008, he taught at the California College of the Arts in the MA in Curatorial Practice department; he now lives in Paris, visiting www.rye.tw time after time.

Chris Fitzpatrick: This is our first time in a hot air balloon: it is an incredible mode of transportation! We are above Nice, but are we still in Nice?
Raimundas Malašauskas: No, I don't think the air belongs to Nice... it must belong to France, I believe. It is above city politics, air is national.

Matthew Post: Is air only temporarily national? Maybe airflow presents a way of thinking about the interchange of systems and pressures from one zone to another: how have your projects – which have taken place in different atmospheres – reconciled their sectioning and exchanging of air in different contexts and locations?
RM: Let me answer in the “Chauncey The Gardener” way: you have air, you have wind, you have storms, you have hurricanes and you have typhoons.

MP: You've talked about how Contemporary Art Center, Vilnius was an “alien” in Lithuania. What was it like working there?
RM: I don't think the binomial center/periphery is valid anymore. Everything is periphery now.

CF: You seem to have worked in and outside of institutions throughout your career. What challenges do curators face when working independently and nomadically?
RM: The major challenge is to overcome exhaustion, memory loss and rage fits.

MP: Working mainly between Paris, Vilnius and New York, does the center differ from working on the periphery?
RM: I don't think the binomial center/periphery is valid anymore. Everything is periphery now.

MP: How does the production of the space between reality and illusion, fiction and non-fiction, play out in artistic or curatorial practice?
RM: Honestly, I think that space is overcrowded. One has to get away from it, or die asphyxiated.

CF: So is your desire to escape from space what led to your interest in the malleability of time?
RM: I don't want to escape from space (I couldn't), but from that particular space between fiction and reality where honestly there is no place left for a pin. The whole terminology fiction/reality

has to be re-named so that it has sense again, because right now it has become desensitized because of excess of use.

CF: Your projects do not follow a linear temporality. They take place in the past or the future, even both simultaneously. You have commissioned proposals for Documenta that could take place at any place in time. More recently, you collaborated with Francesco Manacorda to propose "1972: A Proposal for the 6th Berlin Biennial – Spring 1972", in which 1972 is conflated with 2010. Can you explain your interest in time-travel, temporal intersections, and simultaneity?

RM: I love Ray Bradbury.

MP: You recently led a seminar called "Kaleidoscope Room" at the California College of the Arts. How do the mechanisms and

MP: Many of your projects involve inverting or tampering with the structures and tenets of exhibitions. For example, you've written a curatorial essay as a libretto with Aaron Schuster for Loris Greaud's "Cellar Door" exhibition at Palais de Tokyo. Would you say that the curatorial field – increasingly defining itself as a discrete discipline with its own histories, dogmas and clichés – generated a need for its own inversion?

RM: Yes.

CF: Does it now depend upon its inversion in order to exist?

RM: Honestly, I just said yes because I did not understand the question.

CF: This also seems to relate to Black Market Worlds, The IX Baltic Triennial, which you curated at the Contemporary Art Centre in Vilnius with Sophia Hernandez Chong Cuy and Alexis

that Alan Alda could be a believable Hawkeye. Pilot episodes are by nature, potentially, the last show (because most of them do not meet the expectations of the audience), but also, they still make you believe the next episode will be good... that magic evaporates with the second episode.

MP: In what ways does the collapse of the beginning and the end provide for an alternative form of content-generation?

RM: Did you see the last appearance of Sarah Palin on SNL when she passes by Tina Fey? I thought that was brilliant. I liked as well the actor playing Todd Palin in snow bike attire.

CF: You are also a former model. Are amateurs really professionals? Can these distinctions be made any longer?

RM: We were amateurs but were forced to become professionals. No, you cannot make that distinction. It is just a matter of how much time you have left to read.

CF: Is the art world too professional and productive these days? Even the terminology seems to reflect this: "Art production," "Cultural Producer," "Practice."

RM: Yes, it is a bore. You can read between lines: "we do not want indolent lazy bastard sexually degenerate artists". That efficiency is terrifying, or worse: it is a bore.

MP: How high above the ground do you think we are now?

RM: About 500 meters.

CF: Maybe we'll see Michel Fournier parachuting from outer space! I don't know why the press made such a big deal of his recent failed attempt, when his balloon floated away without him. In terms of world records, art, anything, what do you think is most interesting – potential, failure, or success?

RM: Potential.

CF: How does your interest in potential correlate to the "the missing masterpiece?"

RM: Your question contains the answer.

MP: I heard you once sent a *papier mâché* surrogate to attend a conference in your place. Was this about the potential of your presence or were you more present in your absence?

RM: I saw it in a Simpsons' episode. Bart Simpson creates a latex replica of himself to sit at his school bench.

CF: Was that gesture also related to space being asphyxiating, or just conferences?

RM: It just allowed me to be in different places at once. Sometimes you could not tell the difference between the surrogate and myself, especially at parties.

CF: Are you Raimundas Malašauskas?

RM: No, I am Dora García.

Dora García (Valladolid, 1965) studied Fine Arts at the University of Salamanca, Spain, and the Rijksakademie in Amsterdam, Holland. She lives and works in Brussels, and her particular field of interest deals with the creation of situations or contexts that serve to alter the traditional relationship between artist, artwork, and spectator. Recently she had presentations at the 16th Sydney Biennial, Tate Modern, and the Institute of Contemporary Arts, London.



Dora García, What a Fucking Wonderful Audience, 2008 - photo: Greg Weight

histories of the kaleidoscope inform or complicate how we can perceive vision? How can this tool be used to view and describe certain forms of cultural practice?

RM: I cannot remember that seminar. But a kaleidoscope is probably good to imagine how a fly sees the world.

CF: (laughter) Yet the forgotten seminar relates to your upcoming "Paper Exhibition" at Artist's Space in New York. Is it a process of recollection and reconstruction? Can you tell us about this show?

RM: No, I can't. It is a secret. You'll know when you are ready for it.

CF: Everyone seems to call you a curator but yourself. You resisted defining your practice. Do you see the gap between this and that, those and them also as a space you straddle or navigate?

RM: I am an artist.

MP: Do you think exhibitions should make sense? Traditional conceptions of curating involve the illumination and explanation of information, particularly putting works of art into context so that something makes more sense than it had before, and differently. Do you feel your practice is a reversal of this process, one of obfuscation and complication?

RM: The difference between reality and fiction is that fiction has to make sense. Reality has no obligations. I am an artist.

CF: Do artists have investments in that divide?

RM: Yes, artists and art don't have to make sense either and to force sense in them should be punished.

CF: Your art practice often assumes the form of what is generally understood as curating. For example, you recently had an exhibition on display in Rome at Galleria 1/9 Unosunove Arte Contemporanea entitled, "One of These Things Is Not Like The Other Things", which used exclusion rather than inclusion as its premise, as well as "Sesame Street". What were the results? Did any viewers figure out the One Thing?

RM: Yes, we had some pretty smart people seeing the show.

Vaillant. How did you end up in the shadows and how did you get out? What do you think draws artists to these non-spaces?

RM: Artists are by nature abyss-observers.

MP: What are artists looking for in this void?

RM: For their chances of surviving if they leap into it.

MP: We've talked about An Evening With Joseph Cornell, in which medium Valerie Winborne channels the artist from the dead and then Anne Walsh and Chris Kubick lecture about him. You've spoken a lot about Robert Barry's Telepathic Piece and you recently held Hypnotic Show at Silverman Gallery, where the audience, hypnotized, created an artwork in their minds. How does the medium's incantation complicate the ideas of authorship and agency? Who are we speaking to?

RM: Rosabelle, believe! - last words of Houdini to his wife before he died. He wanted her to believe that he would communicate with her from the dead, but according to Rosabelle, he never did. Perhaps she did not listen carefully enough, too busy dilapidating his inheritance. I cannot say I believe, but I love observing people who do. Authorship, as well, is a matter of belief.

CF: During the "Kaleidoscope Room" seminar you also once showed us Theatre de Poche by Aurelien Froment on loop twelve times and asserted that it was one film that repeats differently each time, which it definitely wasn't, yet somehow was. How do fakery, conjecture, incredulity and doubt relate to possibility?

RM: I just hope we don't end up in a Paul Auster script.

CF: You are also a former television star. Yet fortunately you didn't go to jail like Willis and Kimberly Drummond.

MP: One of the most interesting things about CAC TV – the television program you produced for CAC in Vilnius, broadcast regularly – was that every show was a pilot and every episode was the last show. Can you explain?

RM: Ever seen the pilot episode from *M.A.S.H.*, the TV series? Then you could still believe it was going to be something and



A ROMA E VENEZIA, TORNA L'ENERGIA CREATIVA DI ENEL.

Da sempre, arte ed energia hanno in comune la capacità di guardare avanti e di cercare nuove fonti di ispirazione. È questo l'obiettivo della seconda edizione di Enel Contemporanea, il progetto di arte pubblica sulle forme dell'energia. In 3 luoghi simbolici di Roma e Venezia, 3 artisti internazionali renderanno l'energia protagonista delle loro opere per parlare alla città con nuovi linguaggi. Enel Contemporanea produce energia creativa. www.enel.it/enelcontemporanea

ASSUME VIVID ASTRO FOCUS, ROMA, LARGO ARGENTINA. A12, VENEZIA, VIALE DEI GIARDINI PUBBLICI. JEFFREY INABA, ROMA, POLICLINICO UMBERTO 1°, DAL 13 NOVEMBRE AL 13 FEBBRAIO.



I AM MANY

_ Vincenzo de Bellis

L'immaginario delle fotografie e delle sculture di Fabian Marti nasce da fonti diverse e riflette il suo interesse per una gamma molto ampia di soggetti. Dai simboli gotici e medievali ai romanzi pulp di fantascienza, Marti si appropria di immagini esistenti per ricombinarle, creando un universo eccentrico e personale, in cui temi classici come la *vanitas* s'intrecciano alla cultura e alla musica underground. Teschi, croci, rune, cristalli, ma anche vasi minoici e donne africane popolano un lavoro in cui il principio e la fine convergono nella personalità dell'artista. Vincenzo de Bellis ha di recente intervistato il giovane "artisti" svizzero, trovandosi a conversare con più di una persona...

Chi è Fabian Marti?

Il mio principale mezzo di comunicazione. Questa stessa domanda rappresenta una parte integrante del mio lavoro. A mio modo di vedere, nasciamo come secchi vuoti, che si riempiono di esperienze nel corso della vita. La domanda, allora, diventa: chi voglio essere? Io voglio costruire me stesso. Arte come modo di crearsi un'identità.

Cosa significa concretamente?

Che l'artista deve inventare se stesso. Penso che si debba aspirare a vivere una vita biografica, cioè degna di essere scritta. Questa idea, che per me ha un'importanza fondamentale, viene da Nietzsche. Sono interessato alla questione di cosa significhi essere un artista. L'artista è una persona che decide di diventare un artista. Il mio compito principale nella vita è pormi il problema di me stesso. Ogni mio lavoro diventa parte della mia identità o delle mie identità. Cerco di immergermi totalmente nella mia pratica. È un po' come un metodo di recitazione: divento il mio lavoro. Cerco di convincermi, almeno per un periodo limitato, che ciò che faccio sia importante.

In questo modo la tua storia diventa, in senso stretto, la storia del tuo lavoro. Puoi raccontarmi come hai iniziato?

Poco tempo fa ho letto un articolo su Huysmans. A quanto pare, prima di scrivere il suo libro più memorabile, *À rebours*, lavorava alla maniera di Zola, tanto che aveva aderito al gruppo dei Naturalisti. Poi, a un tratto, decise di compiere una svolta verso una letteratura radicalmente estetica, il movimento decadentista: Des Esseintes, il protagonista del libro, vive segregato in un castello di campagna, un mondo ermetico in cui persegue le sue oziose ricerche. Una bella immagine dell'artista attuale, che è libero di esplorare qualsiasi direzione gli venga in mente. In questa storia, vedo un parallelo con la mia vicenda biografica. Ho iniziato usando la macchina fotografica per documentare ciò che mi circondava, il mio ambiente, o *milieu*. Scattavo un sacco di foto dei miei amici. Poi ho deciso di cambiare. In fin dei conti, il mio ambiente non era troppo entusiasmante. Ho iniziato a spostarmi verso un mondo più artificiale. Un mondo di cui sono l'unico responsabile.

La fotografia è il tuo principale mezzo. Usi sia fotografie tue che immagini preesistenti. Cosa risveglia il tuo interesse nei due casi?

Quando uso immagini trovate, le prendo da fonti diverse. Per le fotografie di un lavoro molto recente, ho usato le riviste degli anni '50 e '60, mentre per la mia serie "Kaleidoscope" ho raccolto copertine di libri pulp degli anni '70 e '80 e, in certi casi, ho trovato le immagini su Internet. La loro provenienza non conta. M'interessa che inneschino qualcosa, sul piano della forma o del contenuto. Cerco di trovare un significato simbolico nella loro stranezza, un senso che non si rivela subito. Come hai accennato, creo anche le immagini da solo, con la macchina fotografica o lo scanner. Come nel caso di quelle già



Fabian Marti, Breeding Period, 2008 - courtesy: Galerie Peter Kilchmann, Zurich

esistenti, cerco di "trovare" i miei scatti. Di solito ho un'idea piuttosto vaga dell'effetto che voglio ottenere, e lascio che la coincidenza giochi un ruolo nel processo. Cerco anche di seguire direzioni che mi sembrano bizzarre o ambigue, tento di non riprodurre quello che già so.

Il tuo immaginario è zeppo di segni misteriosi ed esoterici. Penso, per esempio, a *Komposition für einen Rhombus*, in cui il profilo specchiato di una donna nuda si punta una spada al petto, oppure a *The Rise*, con l'impronta dorata di un pollice su un fondo nero...

Credo che tutta la conoscenza dei secoli passati, l'intera cronologia, sia inscritta nell'umanità. Non tanto come conoscenza intellettuale, piuttosto a livello istintuale, sentimentale. Ho avuto questa intuizione durante un trip indotto da funghi psicoattivi. Per me è una prospettiva affascinante, apre una simultaneità che lascia spazio alla possibilità del viaggio mentale nel tempo. Per questo, nel mio lavoro, sfrutto molto gli archetipi. Forse con esoterismo intendi questo. L'idea è di avvicinare lo spettatore utilizzando simboli antichi e universalmente noti. Tutto però si gioca su un livello puramente formale. In *Komposition für einen Rhombus*, il titolo dice tutto; anche se ti sembra di riconoscere un'iconografia cristiana, il fulcro è il rombo bianco formato dalle spade incrociate, una forma astratta di base. Adoro i paradossi, gioco con l'aspettativa che un simbolo debba veicolare qualcosa di ben definito, ma cerco di portarlo al punto in cui si rovescia nel suo contrario. Per esempio, in uno dei miei lavori più conosciuti, *Brot & Tod*, sono accostate due forme (un teschio e un toast), una semplice composizione che diventa complessa ed eccentrica.

Nel 2007, hai presentato per la prima volta delle sculture. Come si legano alle fotografie nello spazio espositivo?

Ho iniziato a scolpire l'argilla come modo di espandere la mia pratica. Volevo lavorare in un modo più diretto, sporcarmi le mani. Mi sembrava una cosa atavica, creare qualcosa dalla terra. Lo paragono al materiale che uso in fotografia: in qualche modo è sporco anche quello. Nella fotografia c'è un lato materiale che cerco di svelare servendomi del suo nemico numero uno: la polvere. Temo di accentuare questo aspetto materiale affiancando la fotografia alle ceramiche. Per esempio, nella mostra di un anno fa alla Galleria Fonti di Napoli, ho assemblato una passerella fatta di quindici lastre quadrate di argilla umida. Ci camminavo sopra, indossando i miei stivali di cuoio e un bastone da passeggio. Questa passerella iniziava dalla porta della galleria e percorreva l'intero spazio. Le impronte che lasciavo si sono seccate nel corso dell'esposizione. Alla fine della mostra, Fonti ha fatto cuocere le lastre.

Spesso usi lo scanner invece della macchina fotografica, posizionando le immagini e gli oggetti in modo che si imprinano direttamente sul vetro. Inizi a scannerizzare con il coperchio sollevato, creando così uno sfondo scuro. Quando lo fai con le foto analogiche, il processo enfatizza la materialità della fotografia attraverso le macchie di polvere, mentre quando piazz direttamente l'oggetto sulla superficie il risultato è che gli oggetti rappresentati sembrano tridimensionali. Qual è la ragione di tutto questo? Serve a dare all'oggetto una presenza iconica.

Se penso a *Kaleidoscope* o ad *Abstract Cross*, solo per citarne un paio, mi viene da dire che, spesso, concepisci i tuoi lavori in termini di serie. Se è così, questo implica un gusto nell'archiviare i materiali e accostarli, facendo emergere un senso. Puoi dirmi da cosa nasce questo meccanismo di archiviazione e come si applica al tuo lavoro?

Non penso che il mio lavoro abbia a che fare con l'archiviazione. Uso l'archivio della storia e della storia dell'arte come una sorta di memoria collettiva. Nel mio lavoro, puoi trovare immagini che funzionano come icone, e sono autosufficienti. Come il mio pezzo *Hundhund*, che significa "canecane". Il titolo è tautologico quanto l'immagine; due negativi sovrapposti dello stesso cane. In altri casi, realizzo quelle che si potrebbero chiamare serie, e uso un certo tipo di immagine. A volte mi sembra che l'idea abbia bisogno della serialità per sviluppare il suo contenuto. Alcuni tipi di immagine devono essere svolte per mostrare il loro spettro completo.

Nella tua recente personale da Peter Kilchmann, hai presentato una serie di immagini che raffigurano vasi minoici, rilievi e sculture in bronzo di cavalli, o donne africane che danzano in stato di trance. Come nei lavori precedenti, hai distorto le immagini applicando del nastro adesivo...

Non la definirei una distorsione, si tratta piuttosto di un livello astratto sovrapposto alle immagini trovate. Lo considero una virtuale moltiplicazione dei livelli di lettura, e le linee servono a unificare gli scatti. I due spazi della galleria funzionano come vasi comunicanti. In uno di essi, si trovano immagini che rimandano alla cultura occidentale. Nell'altro, si possono vedere cinque immagini in formato gigante di una donna africana in trance. Questo lavoro, intitolato *Spiritual Me*, rappresenta l'artista che produce il suo lavoro in condizione di totale perdita di controllo. Certo, si tratta di una visione romantica, ma per me rappresenta un ideale. Le ballerine circondano una struttura in legno al centro della stanza, che riprende l'idea della linea perché collega diversi piedistalli sui quali poggiano sculture in ceramica. La struttura organizza lo spazio e può essere vista come una macchina della follia, che permette a di raggiungere uno stato di alterazione mentale.

Chi è Martin Biafa?

Martin Biafa è uno dei miei alter ego, un anagramma del mio nome. Ho iniziato la mia carriera decostruendo il mio nome. Si compone delle stesse lettere, ma indica e simboleggia un'altra identità. Come il titolo della mia mostra alla Galleria Fonti di Napoli, "Sono Legione", io sono una legione, una moltitudine.

Quindi, tra "Fabian Marti Vs. Marti Biafa", con chi sto parlando adesso?

Stai parlando con "Vs".

The imagery in Fabian Marti's photographs and sculptures comes from different sources and reflects his fascination with a wide range of subjects. From medieval and Gothic symbols to pulp sci-fi novels, Marti appropriates existing images and mixes them up to create a strange and personal world composed of classical themes such as vanitas, and underground culture and music. Skulls, crosses, runes, crystals, but also Minoan vases and African women populate a body of work whose beginning and end coincide in the artist's persona. Vincenzo de Bellis recently interviewed the young Swiss "artists", realizing that he had to talk with more than one..."

Who is Fabian Marti?

My main medium. An integral part of my work consists of exactly that question. I believe that in the beginning we are empty buckets, and throughout our lifetime this bucket gets filled with experience. So the question is who do I want to be? I want to make myself. Art as a way to create an identity.

What does that mean, exactly?

The artist has to invent himself. I think that it is best to lead a biographical life, which means a life that is worth being written down. This idea, which I like very much, goes back to Nietzsche. I'm interested in the question of what it means to be an artist. The artist is someone that decides to become an artist. All I do in my life is to be preoccupied with myself. Every work I create becomes part of my identity or my identities. I try to immerse myself in my work. Maybe it is a bit like a Method Acting. I become my work. At least temporarily, I try to believe that what I make is important.



Fabian Marti, Barbara, 2007 - courtesy: Galleria Fonti, Napoli



Fabian Marti, Mona, 2007 - courtesy: Galleria Fonti, Napoli



Fabian Marti, West Endside, Passage II, 2008 - courtesy: Galerie Peter Kilchmann, Zurich

This way your story strictly becomes the story of your work. Can you tell me how you started out?

I recently read an article on Huysmans. Apparently before he wrote his most remarkable book, *À rebours*, he worked in the manner of Zola, even joining the group of the Naturalists. But all of a sudden he decided to shift drastically towards a radical aesthetic literature, the decadent movement: Des Esseintes, the main character of the book, lives secluded in a manor in the countryside, in a completely hermetic world, where he pursues useless research. A nice image for the artist of today, who is free to explore whatever he wants. In this story, I recognize a parallel to my own biography. Originally I started out using my camera to document my surroundings, my milieu. I would take lots of pictures of my friends. But then I decided it was time for change. My milieu wasn't that exciting after all. I let myself drift into a more artificial world. A world where I am fully in charge.

Photography is your main medium. You both take your own photos and use existing images. What arouses your interest in each case? When I use found footage, the images come from very different sources. For the images in my very recent work, I used imagery out of magazines from the '50s and '60s, while for my Kaleidoscope series I collected covers of pulp books from the '70s and '80s, and sometimes I find images on the Internet. It doesn't really matter where they come from. The main interest for me is that they spark something. This can be at the level

of form or content. I try to find a symbolic meaning in their strangeness, one that doesn't reveal itself. As you said I also create images using my camera or my scanner. As with the found footage, I try to "find" my pictures. Usually I have a vague idea of what I want to come up with as a picture, but in the process of making the picture, I let coincidence become part of it. I also try to go in directions that seem odd to me, or doubtful, that way I attempt not to reproduce what I already know.

Your imagery filled with mysterious and esoteric signs. I'm thinking, for example, of *Komposition für einen Rhombus*, in which a mirrored profile of a naked woman holds a sword that is aimed towards the centre of her chest, or *The Rise*, which shows a golden thumbprint on a black background...

I believe that all knowledge from past centuries, the entire timeline, is inscribed in humanity. Not in the sense of intellectual knowledge. More as an instinct or an emotion. This goes back to a vision I had on a mushroom trip. For me is a fascinating fact, it opens up a contemporaneity that bears the possibility of mental time-travel. Therefore I use archetypes in my work. That might be what you are referring to as esoteric. The idea is to attract the viewer by using these ancient and widely known schemes. But it all happens on a merely formal basis. In *Komposition für einen Rhombus*, the title says it all; even if you seem to recognize Christian iconography, it might only be about

the white rhombus, a basic abstract form, created by the crossed swords. I like paradox, I play with the expectation that a symbol normally transports something well-defined, but I try to take it to where it flips into the opposite. For example, in one of my best-known works, *Brof & Tod*, two forms (a skull combined with piece of toast) are put together, a simple composition that becomes complex and erratic.

In 2007, you presented sculptures for the first time. How do they relate to the photos in the exhibition space?

I started using clay to make sculptures as a way to expand my practice. I wanted to work in a more direct way, with my hands. I wanted to get dirty. I see it as a very archaic thing: creating something out of earth. I compare it to the material I use in photography; somehow it is dirt too. There is a material side to photography that I try to reveal by inviting the enemy of photography: dust.

I try to accentuate this material side in juxtaposing the photography with my ceramics. For example, in my show at Galleria Fonti in Naples a year ago, I assembled a walkway made of 15 square plates of wet clay. I would walk along the path wearing my leather boots and a walking-stick. This path led from the door of the gallery through the whole space. The imprints I made would dry over the course of the exhibition. After the show, Fonti had the plates fired.

You often use the scanner instead of camera, placing the images or objects to be depicted directly on the scanner glass. You start scanning with the lid left open, and this creates a dark background. When you do this placing the analogue photos, this process emphasizes the materiality of the photography with dust spots, while when you place the object directly on the surface the result is that the objects depicted have a three-dimensional feeling. What's the reason behind this?

It gives the depicted object an iconic presence.

If I think about *Kaleidoscope* or *Abstract Cross*, just to cite a few, I might say you often create works in terms of series. If this is correct, it implies a pleasure for archiving materials, gathering them together, finding your own sense. Could you tell me what generates the archiving mechanism and how this applies to the work?

I don't think my work is about archiving. I use the archive of history and art history as a collective memory. In my work you'll find images that work as icons. They stand for themselves. Like my piece *Hundhund*, which means "dogdog". The title works tautologically as does the image; two negatives of the same dog are put on top of each other. On the other hand, I make what one could call series, and here I use a certain type of image. I feel that sometimes an idea needs seriality to develop its content. There are certain kinds of images that need to be played out in order to show their whole spectrum.

In your recent solo show at Peter Kilchmann, you presented a series of images displaying Minoan vases, horse reliefs and bronze sculptures, as well as African women dancing in a trance state. As in previous works, you distorted the images by applying masking tape...

I wouldn't say that is a distortion, it works as an abstract layer over the found images. I look at it as a possible multiplication of the ways images can be read, and the lines serve to unify the pictures. The two spaces of the gallery work as communicating recipients. In one space, you find images that represent Western culture. In the other space, you see five large-format images of an African dancer in a trance. This work, titled *Spiritual Me*, stands for the artist producing his work in a state of total loss of control. Of course this is a romantic vision, but it's also an ideal to me. The dancers surround a wooden structure in the room, which takes up the idea of the line as it connects different pedestals on which rest ceramic sculptures. The structure maps out the space and can be viewed as a madness machine, enabling one to reach an altered state of mind.

Who is Martin Biafa?

Martin Biafa is one of my alter egos, an anagram of my name. I started my career by deconstructing my name. It uses the same letters, but names and symbolizes another identity. Like the title of my show at Galleria Fonti in Naples says, "Sono Leone", I am legion, I am many.

So "Fabian Marti Vs. Marti Biafa"; who am I talking to now? You are talking to "Vs".

VEDOVAMAZZEI

11 dicembre 2008 - 16 gennaio 2009

11 Dicembre

1205 - John Grey, Vescovo di Norwich, viene eletto Arcivescovo di Canterbury

1792 - Inizia il processo contro Luigi XVI di Francia, accusato di tradimento

1816

Gli abitanti di Ginevra, in Svizzera, respingono l'attacco dei Savoia.

L'Indiana diventa il 19° stato degli USA

1917 - La Lituania dichiara l'indipendenza (Regno di Lituania)

1931 - Lo Statuto di Westminster dà la completa indipendenza legislativa a Canada, Australia, Nuova Zelanda, Sudafrica, Irlanda e Terranova

1937

L'Italia esce dalla Società delle Nazioni.

L'abdicazione di Edoardo VIII da re del Regno Unito diventa effettiva

1941 - Germania e Italia dichiarano guerra agli Stati Uniti

1944 - La JCI (Junior Chamber International) viene fondata a Città del Messico

1946 - Viene fondato l'UNICEF

1954 - Viene fondata la American Nuclear Society

1955 - A seguito di una scissione della sinistra del Partito Liberale Italiano, nasce il Partito Radicale

1958 - L'Alto Volta (attuale Burkina Faso) dichiara l'indipendenza dalla Francia

1961 - Gli USA intervengono nella guerra del Vietnam

1970 - John Lennon pubblica il classico album Plastic Ono Band.

1971 - Viene fondato il Partito Libertario degli Stati Uniti

1972 - L'Apollo 17 sbarca sulla Luna

1979 - Madre Teresa di Calcutta riceve il Premio Nobel per la Pace

1981

Il peruviano Javier Pérez de Cuéllar diventa Segretario generale delle Nazioni Unite.

L'esercito salvadoregno massacra 900 persone nel Massacro di El Mozote

Ultimo incontro di Muhammad Ali - perde contro Trevor Berbick

1987 - Un'autobomba dell'ETA a Saragozza provoca 11 morti e 40 feriti

1991 - Nasce a Maastricht l'Unione Europea

1994

Inizia l'intervento militare russo in Cecenia.

Una piccola bomba esplose sul Volo 434 della Philippine Airlines, uccidendo un uomo d'affari giapponese.

L'attentato era una prova sul campo fatta da Ramzi Yousef per testare gli esplosivi che sarebbero stati usati nel Progetto Bojinka,

un attacco terroristico scoperto a causa di un incendio in un'abitazione

1997 - Kyoto: alla Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici, viene redatto un Protocollo che prevede la riduzione entro il 2012 delle emissioni dei cosiddetti gas serra del 5,2% rispetto al 1990. Il Protocollo entrerà in vigore se verrà ratificato da almeno 55 stati che rappresentino almeno il 55% delle emissioni dei paesi sviluppati

2001

La Repubblica Popolare Cinese entra nella World Trade Organization.

La polizia interviene e fa cessare le attività degli hacker dell'organizzazione DrinkOrDie

2008 - Si inaugura la personale di vedovamazzei nella Galleria di Umberto Di Marino a Napoli

UMBERTO DI MARINO ARTE CONTEMPORANEA

Via Alabardieri, 1 P.zza dei Martiri - 80121 Napoli, Italy info: +39 081 0609318 fax: +39 081 2142623 - umberto.dimarino@fastwebnet.it - www.galleriaumbertodimarino.com

Archaeology of the Future

_Alessandro Rabottini

Da Los Angeles - la terra di Hollywood e di Mike Kelley, dove convivono Arnold Schwarzenegger e John Baldessari - arriva tanta arte che dell'accumulo dei segni ha fatto la sua cifra d'esportazione. Un'arte della contraddizione e della frenesia. Alessandro Rabottini ci porta alla scoperta del lavoro di Aaron Curry, che a Los Angeles non ci è nato, ma che dal Texas ci si è trasferito. Per raccontare una storia un po' diversa, fatta di detriti dell'avanguardia e di idoli sconosciuti, di folklore e tabloid. In occasione della sua attuale personale all'Hammer Museum di LA.



Le sculture e i collage di Aaron Curry sembrano provenire da un luogo e da un tempo che gli uomini hanno dimenticato, o che non hanno ancora conosciuto. Nei lavori dell'artista - nato nel 1972 a San Antonio in Texas, e che ora lavora a Los Angeles - certe memorie della storia dell'arte, infatti, si mescolano ai detriti del mondo dei media come se entrambe - avanguardia e cultura pop - fossero deflagrate nello scontro.

Le sue sagome vagamente biomorfe richiamano presenze totemiche, quasi fossero esempi di un formalismo tribale, ancorato a un futuro oscuro. In definitiva, non è chiaro se le sue opere siano rovine di una civiltà scomparsa o prefigurazioni di un'era a venire, governata da una nuova magia e da un'antica paura.

Se il ricorso frequente a una silhouette stilizzata e organica fa pensare al surrealismo di Max Ernst e di Joan Miró, alla sensualità e alla durezza di certe forme naturali fossilizzate, questa non è che la prima di una lunga serie di associazioni che scaturiscono di fronte alle opere di Curry. Anzi, si potrebbe dire che queste ultime funzionino come detonatori di un senso del tempo che si è ripiegato su se stesso, e di un senso della storia come archeologia del futuro. Pablo Picasso e la stampa scandalistica, l'arte astratta e la superstizione, l'arte tribale e la fantascienza: Aaron Curry attraversa tutti questi riferimenti con un atteggiamento formale meditato, composto, elegante, nel senso che gli è pressoché estraneo quel furore combinatorio, quella nonchalance *junkie-chic*, quel formalismo da scoria preziosa che troviamo, oggi, un po' dappertutto, da Glasgow a Los Angeles, da Berlino a Londra. Le sue sono immagini che

paiono il frutto di una lenta, quasi geologica, sedimentazione delle forme e degli stili, piuttosto che il risultato di un attrito tra solitudine, consumo e informazione. Se, infatti, oggi, uno dei modelli operativi dominanti, soprattutto in scultura, è quello del taglia-e-incolla, che fonde la psicologia della navigazione in Internet con il bricolage, l'estetica del fai-da-te, il deficit di attenzione e la schizofrenia, nel *modus operandi* di Aaron Curry troviamo, al contrario, una sorta di lenta formulazione e ri-formulazione degli stessi motivi formali, che vengono ripetuti nel tempo, e lungamente elaborati attraverso una progressione di minime variazioni. Ed è questo uno degli aspetti linguistici del suo lavoro che trovo più interessanti: questa sorta di ossessiva ripetizione di pochi pattern formali, soprattutto delle sagome in legno incastrate tra loro a formare volumi in cui la bidimensionalità delle immagini - siano esse fotografiche e desunte dai media o segni grafici e gestuali astratti - si trova continuamente sul ciglio della tridimensionalità. Sagome biomorfe che appaiono come macchie d'inchiostro sospese in aria, presenze organiche irrigidite in una cromia fluo che galleggiano in uno spazio disegnato in Photoshop. Nelle opere di Curry c'è sempre questa costante osmosi tra il calore di un materiale, come il legno naturale, e la brillantezza artificiale dei colori industriali, tra la memoria dell'oggetto fatto a mano e l'immagine seriale, riprodotta e trasmessa, tra l'arte tribale e l'universo dei consumi. E di osmosi si tratta perché l'arte di Curry appare sì un'arte del movimento - un movimento lento che fa confluire una forma nell'altra, come in una lunga germinazione naturale delle

apparenze - ma non è un'arte dell'accelerazione né, tanto meno, della frattura. È un'arte della sedimentazione delle ere geologiche e dei rifiuti, ed è un'arte fatta per un mondo in cui divinità terribili abitano le spoglie di un centro commerciale.

Nella sua recente personale all'Hammer Museum di Los Angeles, ad esempio, Aaron Curry ha portato una selezione di sculture dominate da una gamma estremamente ridotta di colori e materiali: bianco, nero, grigio, argento, legno e metallo. Come spesso accade nelle sue installazioni, alcune sculture troneggiano nello spazio come totem silenziosi di un culto misterioso, mentre altre sagome più elementari sono semplicemente appoggiate a parete. Questa mostra è un ulteriore tassello del percorso dell'artista che, in pochi anni, è passato da composizioni dominate da colori squillanti e artificiali - caratterizzate soprattutto dall'inclusione di immagini prelevate dall'universo della fantascienza, dell'archeologia classica e dalle riviste popolari - a un uso del supporto ligneo presentato nella sua crudezza di materiale puro, fino alla più recente produzione che è caratterizzata da una dominante monocroma, quasi sempre bianca o nera. E, soprattutto oggi, in un momento in cui molti artisti lavorano utilizzando una molteplicità di media differenti, attraversando gli universi della produzione e dell'informazione con un atteggiamento progettuale che diversifica gli approcci alla specificità dei linguaggi, reinventando di continuo le regole dell'immagine in movimento, dell'editoria e della mostra come formato, la modalità operativa di Curry - la sua attitudine alla reiterazione formale, questa sorta di solitudine espressiva - è abbastanza singolare, a meno di non pensare ad artisti come Tomma Abt e Mark Grotjahn che, nell'unicità e nella distanza delle loro pratiche, sembrano richiamarsi a una tradizione dell'infinita modulazione che chiama in causa tanto Giorgio Morandi quanto Barnett Newman.

Un motivo ricorrente all'interno di questa lenta e progressiva modulazione formale da parte di Curry è, ad esempio, quello dei *pattern*. Nella sua mostra del 2008 da Daniel Buchholz a Colonia, alcune opere utilizzavano idealmente riferimenti a una tecnica di *camouflage* in uso durante la Prima Guerra Mondiale, il cosiddetto "razzle-dazzle". Era una tecnica che, facendo ricorso a un patchwork di sagome astratte d'ispirazione modernista, creava una superficie ottica che rendeva i veicoli militari di difficile identificazione ma non, come si potrebbe pensare, attraverso la strategia della discrezione, bensì confondendo la percezione ottica attraverso una forma di mimesi paradossale, che utilizzava la geometria, i contrasti di luce e ombra e lo stridore delle forme. In altre opere - raccolte sotto il titolo di "Pixelator" - le superfici sono invece saturate da una fitta scacchiera in bianco e nero, sempre realizzata con la vernice a spray, come se la pelle digitale delle immagini fosse scrutata al microscopio ed espansa fino alla resa ottica della sua natura costitutiva. In numerosi collage, infine, a riproduzioni fotografiche di busti greco-romani sono sovrapposte spesse tracce di colore, tratti gestuali che ne occultano, in parte, i tratti. In tutti questi casi, Curry sembra voler accostare tra loro elementi di una grammatica del nascondimento e dell'identità celata, della segretezza e dell'ambiguità, non solo attraverso il trattamento delle superfici come *pattern* ottico, ma anche, e soprattutto, attraverso l'immissione, nel linguaggio stesso della scultura, di molteplici elementi bidimensionali, pittorici o legati profondamente alla pratica del collage.





Aaron Curry, Untitled, 2007 - courtesy David Kordecky Gallery, Los Angeles, photo: Frederik Nilien

Se è vero che conosciamo le civiltà del passato attraverso infiniti reperti, destinati più al fraintendimento e alla romanticizzazione che alla comprensione profonda, allora Aaron Curry sembra anticipare questo momento, proiettandolo tanto sulla storia di una certa avanguardia quanto sulla cultura occidentale contemporanea, soprattutto americana. Ciascuna civiltà fatica a percepire se stessa come destinata a una forma distratta di riduzione storica, perché le civiltà sono come gli uomini, hanno una fisiologica incapacità a percepirsi mortali, e a percepire i propri prodotti culturali come scorie. L'arte di Aaron Curry parla forse di questo, di una predestinazione della celebrazione e del monumento allo stato di rifiuto.

So much art pours out of Los Angeles - the land of Hollywood and Mike Kelley, home to both Arnold Schwarzenegger and John Baldessari - that the accumulation of signs has become the hallmark of its exports. It is an art of convulsion and contradiction. Alessandro Rabottini introduces us to the work of Aaron Curry, who wasn't born in LA, but decided to move there from Texas. To tell a slightly different story, woven from the rubble of the avant-garde, unknown idols, folklore and tabloids. On the occasion of his current solo show at the Hammer Museum in LA.

Aaron Curry's sculptures and collages seem to come from a place that mankind has forgotten or hasn't yet discovered. In the work of this artist - born in 1972 in San Antonio, Texas, and now working in Los Angeles - certain relics of art history seem mingled with the debris of the media world, as if both - the avant-garde and pop culture - had exploded in the collision. His vaguely biomorphic shapes evoke totemic presences, as if they were examples of a tribal formalism anchored to a dark future. Ultimately, it isn't clear whether his work is the rubble of a vanished civilization or hints of an era yet to come, governed by a new magic and an ancient fear. While his frequent use of stylized, organic silhouettes could bring to mind the surrealism of Max Ernst and Joan Miró, the sensuality and stiffness of certain fossilized natural forms, this is just the first in a long series of associations that are evoked by Curry's work. Actually, one could say that it is a fuse detonating a sense of time wrapped up in itself, and a sense of history as the archaeology of the future. Pablo Picasso and the tabloid press, abstract art and superstition, tribal art and science fiction: Aaron Curry spans all these references, taking a meditated, composed, elegant attitude towards form, in the sense that he is almost extraneous to that combinatorial frenzy, junkie-chic nonchalance, formalization of precious dross which can now be found almost everywhere, whether in Glasgow or Los Angeles, Berlin or London. His images seem the outcome of a slow, almost geological sedimentation of forms and styles, rather than the result of friction between solitude, consumption, and information. While one of today's prevalent operating models, especially in sculpture, is a cut-and-paste approach that combines the psychology of websurfing with DIY aesthetics, attention deficits

and schizophrenia, Aaron Curry's *modus operandi* instead reveals a sort of slow formulation and re-formulation of the same formal motifs, repeated over time and slowly developed through a progression of tiny variations. This is one of the linguistic aspects of his work that I find most interesting: a sort of obsessive repetition of a few formal patterns, especially wooden shapes joined together into volumes where the two-dimensionality of the images - be they photographs harvested from media sources or abstract graphic, gestural marks - is always at the brink of three-dimensionality. Biomorph shapes appear like inkblots hanging in the air, stiffened organic ghosts in fluorescent colours hover within a space drawn in Photoshop. Curry's work always contains this constant osmosis between the warmth of material like natural wood and the artificial slickness of industrial colours, between the memory of a hand-made object and the mass-produced, reproduced, broadcast image, between tribal art and the world of consumption. And osmosis it is, because Curry's art may be an art of movement - a slow movement that makes shapes flow together, like a long natural germination of appearances - but is not an art of acceleration, let alone rupture. It is an art based on the sedimentation of geological eras and of rubbish, and an art made for a world where fearsome deities haunt the ruins of a shopping center.

In his recent solo show at the Hammer Museum in Los Angeles, for example, Aaron Curry presented a selection of sculptures that primarily featured quite a limited range of colours and materials: white, black, grey, silver, wood, metal. As is often the case in his installations, some sculptures loom over the space like the mute totems of a mysterious cult, while other more elementary shapes are simply propped against the walls. The exhibit is yet another step in the path of this artist, who in just a few years has shifted from compositions dominated by bold, artificial colours - characterized above all by the inclusion of images from the world of science fiction, classical archaeology and popular magazines - to a use of a wooden structure presented in all its rawness as a pure material, up to his most recent pieces featuring a monochromatic colour scheme, almost always black or white. And especially nowadays, at a time when many artists are working in a variety of different media, moving through the worlds of production and information with a concept-based attitude that engenders diverse approaches to the specific nature of languages, constantly reinventing the rules of the moving image, of publishing and of the exhibit format, Curry's operating method - his flair for formal reiteration, this sort of expressive solitude - is fairly unique, unless one thinks of artists like Tomma Abt and Mark Grotjahn, whose unique, divergent practices seem rooted in a tradition of infinite modulation that invokes both Giorgio Morandi and Barnett Newman.

One recurring motif in Curry's slow, steady modulation of forms, for example, is pattern. In his 2008 exhibit at Daniel Buchholz's gallery in Cologne, some pieces made conceptual references to a camouflage technique employed in the First World War, "razzle-dazzle". This technique relied on patchwork of abstract, Modernist-inspired shapes to create an optical surface that made military vehicles difficult to single out; not, as one might think, through a strategy of discretion, but through a paradoxical form of mimesis based on geometry, contrasts of light and shadow, and clashing shapes. In other pieces - collected under the title "Pixelator" - the surfaces are instead saturated by a close-knit checkerboard pattern of black and white, always created with spray paint, as if the digital skin of the images had been examined with a microscope and expanded into an optical rendering of its makeup. Finally, in many collages, photographic reproductions of Greco-Roman busts are layered over with thick swaths of colour, gestural marks that partially mask their features. In all of these instances, Curry seems to be trying to combine elements of a grammar of concealment and hidden identity, secrecy and ambiguity, not just in the way he turns surfaces into optical patterns, but above all by infusing the very language of sculpture with multiple elements that are two-dimensional, painted or rooted in the technique of collage. Our knowledge of past civilizations is based on infinite artifacts that are more apt to be misinterpreted and romanticized than deeply understood, and Aaron Curry seems to anticipate this fate, projecting it onto both the history of a certain avant-garde and onto contemporary Western culture, especially American culture. All civilizations have difficulty thinking of themselves as slated to undergo a capricious form of historical reduction, because civilizations are like people; they have an inherent incapacity to conceive of their own mortality, or to see their cultural products as debris. Aaron Curry's artwork may be about precisely this: how pageantries and monuments are destined to become waste.

GALLERIA EMI FONTANA MILANO

WEST OF ROME PASADENA

PRESENT

STERLING RUBY

GALLERIA EMI FONTANA

ZEN RIPPER

VIALE BLIGNY 42 20136 MILANO WWW.GALLERIAEMIFONTANA.COM EMIF@MICRONET.IT

OPENING 19 SEPTEMBER 2008 H 19 THROUGH NOVEMBER 10 2008

GAMEC BERGAMO

GRID RIPPER

VIA S. TOMASO 53 24121 BERGAMO WWW.GAMEC.IT

OPENING 30 SEPTEMBER 2008 H 18 THROUGH FEBRUARY 8 2009



Climate is climate is climate?

Art and climate change
as a closed system

_Raimar Stange



The Greenfort, Plant Oil Circulation - After Hans Haacke 1969, 2007 - courtesy: Jahan Kiang, Berlin

L'arte si confronta con il clima e ne deduce insospettite analogie. Raimar Stange traccia i paralleli fra il cubo bianco e le condizioni dell'atmosfera, attraverso una serie di lavori emblematici che spingono a riflettere sui concetti di sistema chiuso, surriscaldamento globale, flussi e interconnessioni, ma anche sulla mendacia delle foto dei SUV in paesaggi sublimi e sulla categoria estetica del sublime come prevaricazione autorizzata. Insomma, un bilancio sul peso ecologico dell'arte, con proposte e autocritiche.

Lo spazio della galleria è praticamente vuoto, la cellula chiusa di un white cube, in condizioni pressoché virginali. Tuttavia, quando un visitatore entra, una palla metallica di 70 cm di diametro inizia a rotolare per la stanza. È guidata da un motore interno che riceve il segnale da un rilevatore di movimento. Il globo non è propriamente lento, ma fila dritto contro il muro, sbatte, e il contatto lo fa rimbalzare all'indietro, come una palla da biliardo. La cosa va avanti fintanto che qualcuno è presente in galleria. Le pareti iniziano a mostrare segni di usura, dovuti all'impatto con la sfera. Hanno perso un po' di intonaco e di pittura; le prese a muro e i battiscopa sono danneggiati. Con l'installazione *360° Presence* (2002), l'artista danese Jeppe Hein è riuscito a creare una pungente parabola della catastrofe climatica. Come la cellula del white cube, il nostro sistema ecologico globale è un sistema chiuso; in entrambi i casi, è l'essere umano che, con le sue azioni, sta portando, lentamente, ma inesorabilmente, il sistema al collasso finale. Gli ultimi dati dell'IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) indicano che le emissioni di CO2 presto si tradurranno in un aumento di oltre 2°C della temperatura media terrestre. Non c'è dubbio che, da questo intensivo riscaldamento globale, risulterà il cosiddetto "effetto serra incontrollato" – sempre che non sia già accaduto.

Il mondo come sistema chiuso compare anche nell'installazione di Tue Greenfort *Plant Oil Circulation - After Hans Haacke 1969* (2007). Il pezzo richiama subito *Circulation* di Hans Haacke (1969): in entrambi i lavori, alcuni tubi trasparenti sono aggrovigliati sul pavimento in un sistema intricato e interconnesso. In entrambi, dei liquidi vengono pompati nei tubi. Se Hans Haacke ha usato l'acqua, Tue Greenfort ha scelto un olio vegetale. L'olio, come il serbatoio di gas da cui viene pompato, viene dall'autobus utilizzato anche nel lavoro *Free Public Bus Line* (2005) dell'artista danese. Durante la mostra "A Whiter Shade of Pale" (2005), Greenfort ha avviato una linea di autobus tra due cittadine della Germania. Gli ospiti potevano viaggiare, in maniera ecologica, gratis. Con *Plant Oil Circulation*, il suo ultimo lavoro, Greenfort tesse un fitto dialogo con un pezzo della moderna storia dell'arte. Hans Haacke ha cercato un'immagine essenziale e convincente della società – basandosi su quello che Niklas Luhmann ha definito "un sistema chiuso". Tue Greenfort riflette su quest'idea e va oltre, integrando nel sistema chiuso la possibilità di un'alternativa ecologica. Per Greenfort, non è solo la società umana, ma il mondo stesso a essere chiuso. Quindi *Plant Oil Circulation - After Hans Haacke 1969* si pone allo stesso livello di riflessione dell'attuale ricerca teorica sull'ambiente, la quale sostiene che il nostro ecosistema è un sistema chiuso e interconnesso chiamato Terra, sul quale anche il più piccolo cambiamento può avere conseguenze di vasta portata. L'artista berlinese Christine Würmell si ricollega al lavoro di Greenfort, tracciando una connessione tra l'ecologia, la vita quotidiana e il sistema artistico. Tuttavia, a differenza di Greenfort, si concentra sui simboli usati all'interno di ogni sistema. Un esempio è la serie di collage "Easy Rider" (2008). Due collage, appesi uno sopra all'altro, sono accostati in modo da creare quello che equivale a un "circuitto chiuso". Quello superiore è riempito di pubblicità per gli inquinanti SUV, che sono stati fotografati in paesaggi idilliaci "in modo naturale". L'artista, con il digitale, ha tagliato via il veicolo, rimpiazzando la sagoma con festi, statistiche ecc. volte a criticare la scarsa sostenibilità ambientale delle "auto-mostro". Il collage inferiore mostra i SUV in una cornice più urbana. Anche qui le vetture sono state ritagliate, e al loro posto campeggia un pezzo di verde della pubblicità di sopra. La dialettica critica e l'incorporazione armonica vanno così di pari passo; la provocazione politica appare incorniciata dall'affermativa estetica commerciale. Il sistema simbolico acritico della pubblicità,



Dan Peterman, My Sky, 2006 - courtesy: Andrea Rosen Gallery, New York, © Dan Peterman

il collage artistico e la provocazione politica sono intrecciati, tanto da apparire quasi intercambiabili. Nel suo famoso libro *The Politics of Aesthetics* (2003), il filosofo francese Jacques Rancière ha tracciato una distinzione tra "montaggio dialettico" e "montaggio simbolico". In quella sede ha sostenuto che il montaggio simbolico – che enfatizza le somiglianze piuttosto che le divergenze – ha sostituito il montaggio relativamente critico e ambivalente di artisti come Martha Rosler. Christine Würmell, tuttavia, svela la necessità di considerare le due forme di montaggio insieme; nel sistema chiuso (simbolico) del nostro mondo sono necessarie l'una all'altra. Ciò che accomuna i tre artisti è la tendenza a non considerare la catastrofe climatica come un fenomeno lontano dall'arte, e viceversa. È il punto sottolineato anche dall'artista viennese Anna Meyer. Per esempio: la facciata di un edificio demolito dipinta su una fascia di plastica dai colori brillanti; di fronte alla rovina, assi deformate, finestre, copertoni di automobili... Il tipico scenario che noi europei occidentali vediamo sfarfallare sugli schermi televisivi alla fine di ogni estate: i postumi di un tornado – calamità che, a causa del cambiamento climatico globale, sta diventando sempre più frequente e devastante. Sotto la tela cerata traspaiono le parole: "Powered by Gordon Matta-Clark". L'artista guida la nostra attenzione sui paralleli tra i famosi "Cuttings" dell'artista americano Matta-Clark – decostruzioni di muri di edifici – e il potere distruttivo del tornado – soprattutto negli Stati Uniti. Una buona risposta alla cattiva notizia che il clima attuale è opera dell'uomo; una "seconda natura", come la chiamava Karl Marx. Certo, lo stesso vale per l'arte; per questo entrambi sono rappresentati in modo così polemico e penetrante. E quando si tratta di cambiamento climatico, l'arte non è innocente come si potrebbe pensare. Dopotutto, il filosofo tedesco Immanuel Kant aveva definito la categoria estetica del "sublime" mediante il senso della "intelligibile" superiorità dell'essere umano sulla natura. È il trionfo di una *hybris* ancora prevalente, che ha un ruolo non secondario nell'incombente catastrofe climatica – e anche questa è "alimentata ad arte". Un parallelo simile tra arte e cambiamento climatico si trova nella serie di lavori di Rirkrit Tiravanija "Untitled (Less Oil More Courage)" iniziata nel 2003. Un'affermazione che riecheggia il titolo fu originariamente presentata alla Biennale di Venezia del 2003, in forma di olio con un *lettering* bianco su fondo nero. All'epoca, e nel contesto di quella importante mostra, il pezzo apparve come un chiaro rifiuto della moda pittorica allora imperante. In occasione dell'Ottava Sharjah Biennial, nel 2007, la stessa frase è stata stampata su segnali montati lungo le strade degli Emirati Arabi Uniti. Questa volta, il contenuto si riferiva a qualcosa d'altro: "less oil more courage" diventava una netta critica dell'economia petrolifera – e proprio nella "tana del leone". Un anno dopo, l'artista thailandese espose il suo lavoro al Thurgau Canton Art Museum, nel corso della mostra "Moral Fantasies – Art and Climate". Oggi la stessa frase si può leggere su una maglietta, tra l'altro acquistabile, che segnala

l'identificazione personale con l'affermazione critica in primo piano. La t-shirt, come "seconda pelle", sottolinea la natura tanto modaiola quanto sovversiva del procedimento. Il momento di "fare un po' di pulizia" – o di riflettere sul coinvolgimento (negativo) dell'arte e dell'attività artistica nel cambiamento climatico – non presuppone solo la nozione della Terra come sistema chiuso e interconnesso cui mi sono riferito più di una volta. È soprattutto l'azione di autocritica che rende questi lavori artistici sul cambiamento climatico credibili e convincenti. Un ultimo esempio è il progetto di Dan Peterman *My Sky* (2007). Due giganteschi biglietti aerei pendono dal soffitto dello spazio espositivo: biglietti per un viaggio andata e ritorno da Londra, fatto di recente dall'artista in persona. Dan Peterman, che vive e lavora a Chicago – e dalla fine degli anni '80 realizza progetti artistici ecologici, come un arredo minimalista in plastica riciclata – ha colpevolmente calcolato la sua traccia di monossido di carbonio risultata dal volo. Una seconda fase di *My Sky* consisterà nel piantare gli alberi necessari a compensare le emissioni carboniche calcolate da Peterman. Il cerchio si chiude; la critica auto-accusa sfocia in un'attività produttiva. Ed è giusto che sia così!

Art comes face-to-face with the climate and draws unexpected analogies. Raimar Stange traces parallels between the white cube and the condition of our atmosphere, in a series of emblematic pieces that encourage us to think about the concepts of a closed system, global warming, currents and interconnections, as well as the mendacity of photos showing SUVs in sublime landscapes and the aesthetic category of the sublime as an authorized prevarication. In short, a rundown on the ecological footprint of art, with proposals and self-criticism.

The gallery space is nearly empty, the closed cell of a white cube, its state approaches the virginal. But then a visitor enters, and a metal ball 70 cm in diameter starts rolling through the room. It is driven by a built-in motor, which receives a signal from a motion detector. The movement of the globe-like object is not exactly slow as it traverses the room. It rolls straight into a wall, and like a billiard ball upon contact, rebounds on to its journey. This goes on as long as someone is present in the gallery. The walls are starting to show sign of wear and tear from contact with the

ball. They have lost plaster and paint; wall plugs and baseboards have been damaged. With the installation *360° Presence* (2002), Danish artist Jeppe Hein has succeeded in creating a poignant parable of the climatic catastrophe. Like the cell of the white cube, our global ecological system is a closed system; in both cases, it is the human being, who slowly but surely is bringing the system to total collapse through his own activity. The latest data from the IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) shows that CO2 emissions will soon result in an increase of the average temperature on Earth by more than 2°C. There is no doubt that this intensive global warming will result in the so-called “runaway greenhouse effect” – if it hasn’t happened already.

The world as a closed system is similarly addressed in Tue Greenfort’s installation *Plant Oil Circulation – After Hans Haacke 1969* (2007). The piece immediately echoes Hans Haacke’s work *Circulation* (1969): in both works, transparent hoses lie on the floor, intertwined in a convoluted, interconnected system. Liquids are pumped through the hoses in both as well. But here is where the differences between the two installations begin. Whereas Hans Haacke had water pumping through *Circulation* Tue Greenfort uses vegetable oil instead. The oil, as well as the gas tank from which it is pumped, come from the bus that was also used in the Danish artist’s work *Free Public Bus Line* (2005).

During the exhibit “A Whiter Shade of Pale” (2005), Greenfort initiated a bus line between two small towns in northern Germany. Guests could ride for free, and ecologically. With his *Plant Oil Circulation*, Greenfort engages his own newer work with a piece of modern art history in intense dialogue. Hans Haacke sought a minimalist, concretely functioning image for society in his work – loosely based on what Niklas Luhmann termed a “closed system”. Tue Greenfort reflects on this idea and takes it even further, integrating into the closed system the possibility for an ecological alternative. For Greenfort, it is not just human society, but the also the world itself, which are closed. Thus *Plant Oil Circulation – After Hans Haacke 1969* is at the same level of reflection as contemporary theoretical environmental research, which holds that our ecosystem is the interconnected and closed system called Earth, on which even the smallest of changes can have far-reaching consequences.

Berlin artist Christine Würmell ties in to Greenfort’s work, in that she too, makes the connection between ecology, everyday life and the art system. In contrast to Greenfort, however, she focuses instead on the symbols used within each system. An example is her collage series “Easy Rider” (2008). Two collages hung one above the other are paired to create what amounts to a “closed circuit”. The upper collage is filled with ads for gas-guzzling SUVs, which have been “naturally” photographed

in idyllic landscapes. However, the artist digitally cut out the vehicle itself, replacing the remaining shape with texts, statistics, etc. that criticize the environmental un-friendliness of the “monster cars”. The lower collage shows the SUVs in urban settings. Again the cars have been removed, and in their place is a piece of nature from the advertisement above. Thus critical dialectic and harmonic incorporation go hand in hand; political agitation appears in the middle of affirmative commercial aesthetics. The laudatory symbolic system of advertising, the art collage and critical agitation are intertwined so that their near interchangeability is made evident. In his well-known book *The Politics of Aesthetics* (2003), French philosopher Jacques Rancière differentiated between “dialectical montage” and “symbolic montage”. He also maintained at the time that symbolic montage – which underlines similarities instead of opposites – had replaced the comparatively critical and ambivalent montage of artists like Martha Rosler. Christine Würmell, however, demonstrates that it is necessary to consider both forms of montage together; in the closed (symbolic) system of our world they both need as well as serve each other mutually. What all three artists have in common is that they do not consider the climate catastrophe as something detached from art, and vice versa. It is exactly this point that the Vienna-based artist Anna Meyer emphasizes in her work. For example: a demolished building façade painted on a length of brightly colored plastic; in front of the ruin lie deformed boards, windows, car tires... A typical scenario that we western Europeans get to see flickering across our television screens every late summer: the aftermath of one of the tornados, which thanks to global climate change are happening ever more frequently and angrily. Across the tarp read the words: “Powered by Gordon Matta-Clark”. The artist raises attention to parallels between the famous “Cuttings” of US American artist Matta-Clark – deconstructions of building walls – and the destructive power of the tornados – particularly in the USA. A good answer to the bad news that today’s climate has long been the work of men; a “second nature”, as Karl Marx formulated it. Of course the same holds true for art; thus both are presented in such a provocative as well as insightful way. And when it comes to climate change, art isn’t as innocent as one might think. After all, the German philosopher Immanuel Kant defined the aesthetic category of the “sublime” through the feeling of the “intelligible” superiority of mankind over nature. It is the predominance of this still widespread hubris that is not just a minor player in the pending climate catastrophe – and it, too is “powered by art”.

A similar parallel between art and climate change may be seen in Rirkrit Tiravanijas work series “Untitled (Less Oil More Courage)” that started in 2003. The statement that doubles as the title was first presented at the Venice Biennial in 2003, in oil with white lettering against a black background. At the time, and in the context of this major exhibit, the piece seemed to be a clear refusal of the then-prevailing painting hype. For the 8th Sharjah Biennial in 2007, the same statement was printed on signs mounted along the streets of the United Arab Emirates.

This time, the focus of the content shifted: “less oil more courage” was a clear criticism of the oil economy – and this in the “lion’s den”. A year later, the Thai artist showed his work in the exhibit “Moral Fantasies – Art and Climate” at the Thurgau Canton Art Museum. Now the sentence may be read on a t-shirt, which may be purchased, placing personal identification with the critical statement in the foreground. The t-shirt as a kind of “second skin” emphasizes both the fashion as well as the subversiveness of this process.

The moment of “sweeping in front of one’s own door” – of reflecting on the (negative) involvement of art and artistic activity during climatic change – presupposes not only the notion of Earth as an interlinked and closed system, which I have now often addressed. Much more it is the self-critical activity that make such art works about climatic change both credible and convincing. A last example of this is Dan Peterman’s project *My Sky* (2007). Two oversized airplane tickets hang from the ceiling of the exhibition space: tickets from a round-trip flight from Chicago to London, which the artist himself had recently made. Chicago-based Dan Peterman – who has been realizing ecological art projects since the late 1980s, such as his minimalist furniture made from recycled plastics – guiltily calculated his own carbon footprint that resulted from the flight. A second phase of *My Sky* plans to plant as many trees as are needed to compensate for Peterman’s calculated carbon footprint. The circle is closed; the critical self-accusation ends in productive activity. And rightly so!



Jeppe Hein, 360° Presence, 2002 - courtesy: Johann König, Berlin, photo: Ludwig Pflaith

Gabriele Di Matteo

Solo Show, Jackson Pollock life

21 January - 6 March 2009,

Catalog text by: François Michaud and Giorgio Verzotti Edited by: CHARTA



Gabriele Di Matteo: Jackson Pollock at 16 years old 2008, oil on Canvas 175 x 145 cm

Federico Luger

Via Domodossola 17, Milan 20145, Italy - Tel / Fax. +39 02 67391341 - info@federicolugergallery.com / www.federicolugergallery.com

ART FIRTS BOLOGNA, ART ROTTERDAM, ARCO-MADRID, MIART-MILAN

AN AMERICAN DE-MITHOLOGY

_Gigiotto Del Vecchio

Stephen G. Rhodes istiga nello spettatore processi di riconoscimento, attraverso un insieme di segni e di riflessioni che prendono spunto da storie personali e memorie collettive. Le atmosfere predisposte dai suoi lavori sono ora ipnotiche, ora cupe e angosciose, sotto il segno costante di un sarcasmo ben affilato. Nessun medium è risparmiato nel sagace tentativo di creare allegorie che mettano a nudo storia e memoria.

Stephen G. Rhodes, artista nato in California, è una figura di particolare interesse nel panorama internazionale dell'arte attuale, per diversi motivi, non ultimo la congiuntura storica dell'elezione, alla presidenza degli Stati Uniti, di Barack Obama. La possibilità offerta da questa elezione, non è solo quella di una svolta nella politica americana e internazionale, ma è anche un'opportunità d'analisi: rimeditare tutta la storia recente del mondo occidentale, se solo si voglia considerare che, prima del *Civil Rights Act* del 1964, per molti afroamericani, il diritto di votare era, di fatto, precluso. La cosa mi suscita particolare emozione, perché il lavoro di Rhodes struttura, complessivamente, un'analisi articolata della storia nordamericana, con riferimento a un ampio arco temporale, dal diciannovesimo secolo fino ai giorni nostri. Certamente non si tratta di un artista "filologo", né di uno dagli interessi unicamente storici o narrativi, ma di un intellettuale libero e radicale che, attraverso un'ironia tagliente, uno spiazzante sarcasmo e una seria propositività, si pone – e pone – domande sulle più sottili sfumature di una realtà politica, economica, sociale ed esistenziale come quella statunitense. Stephen G. Rhodes utilizza molteplici linguaggi per affrontare i nodi che, di volta in volta, sottopone allo spettatore, sfuggendo consapevolmente la possibilità di una definizione stilistica, dettaglio non trascurabile, nel contesto di una generalizzata tendenza al formalismo. Rhodes è inseribile in quella scuola di pensiero americana che – poeticamente e linguisticamente – parte da Jim Shaw e arriva a Mike Kelley, in quella dimensione, cioè, fatta di associazioni libere fra pensiero e immagine, e che pare non curarsi di una traduzione immediata, di una comprensione simultanea e diretta. Le sue sono sculture – più che installazioni – videoproiezioni, oggetti recuperati, disegni, pittura, collage – una ricerca totale attraverso l'utilizzo di innumerevoli supporti. Rhodes lavora sull'enumerazione delle contraddizioni di un contesto socio-politico e culturale (americano e, più in generale, occidentale) che non può, e non deve, permettersi di cedere alle lusinghe della semplificazione, e lo fa restando fedele a una cifra identitaria, intensamente sarcastica, intrisa di atmosfere cupe ed angoscianti, ipnotiche, che esplorano il subconscio di realtà sull'orlo del capovolgimento. Ma non è solo la storia sociale a interessare Rhodes: l'artista rivisita anche momenti tipici della storia dell'arte americana. In *SSSpecific Object*, un lavoro del 2006, un serpente sembra aver divorato un grande cubo minimalista. Il riferimento del titolo è ai testi di Donald Judd, ma l'opera è anche un'ironica allegoria della critica che ha aggredito il modernismo. Rhodes procede alla costruzione delle sue mostre, mettendo in relazione ogni opera con le altre, seguendo uno schema visivo apparentemente disarticolato. Si tratta di un lavoro sviluppato attraverso un peculiare dinamismo narrativo che trova nella composizione la sua sintesi. Nel group show "Nobody Puts Baby in a Corner" (a cura di Sonia Campagnola) da Isabella Bortolozzi, a Berlino – prima occasione



Stephen G. Rhodes, *Untitled*, 1999/2003 - courtesy: Isabella Bortolozzi, Galerie, Berlin

di una serie che ha dato grande visibilità europea all'artista – Rhodes presenta *Recurrency* – evoluzione di un suo lavoro precedente – che prende forma attraverso l'utilizzo di elementi discreti, ma collegati. Un patibolo ligneo messo in relazione con un certo numero di corde; tre videoproiezioni – due a parete e una a pavimento – attorniate da stampe raffiguranti l'immagine di mani che tentano di riprodurre le illustrazioni di un manuale sui nodi. Il riferimento è a un breve film del 1962, basato sulla storia scritta da Ambrose Bierce *An Occurrence At Owl Creek* (1890), su un uomo condannato all'impiccagione, durante la Guerra Civile. L'uomo, ormai sul patibolo, immagina che la corda attorno al suo collo si spezzi, dandogli la possibilità di salvarsi e fuggire, attraversando la foresta, e che questa lunga fuga si coronerà con l'incontro di colei che diverrà poi sua moglie. Il film, che Rhodes ha visto molte volte a scuola, è parte della sua formazione, ed è divenuto il punto di partenza per una riflessione – più che sulla fatalità – sulla possibilità che qualcosa d'apparentemente inesorabile prenda, non solo una direzione diversa, ma addirittura sviluppi ulteriori, e più feconde, possibilità. Tratta sempre di memoria, sia collettiva sia personale, la struttura della mostra "Ruined Dualism" (2007) alla Overduin and Kite Gallery di Los Angeles. Come scrive Aram Moshayedi su *Afterall*, l'operazione artistica di Rhodes muove, dal punto di vista teorico, dalla pittura di paesaggio del diciannovesimo secolo, tenta, cioè, di visualizzare un concetto di luogo e dare corpo a qualcosa che è fisicamente impossibile trasferire in una galleria. Le scene proposte sono – più che visioni definite – tracce visive, fotografiche, che si compongono attraverso il disegno/collage dal titolo *Post Dualistic Bresson Notes* (2007). Analogamente, suggestioni e ricordi visivi, sembrano sostanziare le grandi tele della serie "Vacant Portraits". Queste ritraggono figure che sembrano essersi magicamente volatilizzate in implosioni luminose, sullo sfondo di spazi vuoti. Ancora una volta, Rhodes ci conduce, attraverso una serie di passaggi, estetici e intellettuali, in questo caso transizioni – metafore esistenziali – in direzione, eventualmente, anche della sparizione. Le figure non sono più lì, hanno abbandonato la scena, di loro rimane solo un fantasmatico alone, il segno di una presenza dissolta, l'eco di un ricordo.

Stephen G. Rhodes elicits a sense of recognition in the viewer through a combination of signs and reflections inspired by personal stories and collective memories. The atmospheres created by his pieces are sometimes hypnotic, sometimes dark and distressing, always marked by trenchant sarcasm. No medium is overlooked in his astute attempt to weave allegories that unveil history and memory.

California-born artist Stephen G. Rhodes is a particularly interesting figure in the international art world today, for various reasons, not least of which the historical juncture of Barack Obama's election to the presidency of the United States. This election not only offers the chance for a radical change in American and international politics, but also an opportunity for analysis: to think back over the recent history of the Western world, since one need only consider that until the *Civil Rights Act* of 1964, many African-Americans were essentially deprived of their right to vote. This thought elicits particular emotion, because Rhodes's overall work delineates a complex analysis of North American history, making reference to a broad time span, from the 19th century to the present day. He is definitely not a "philological" artist, nor one only interested in history or narrative, but rather a free, radical thinker who employs trenchant irony, unpredictable sarcasm and a responsive attitude to question himself – and us – about the subtlest nuances of a political, economic, social and existential universe such as the American one. Stephen G. Rhodes uses multiple languages to tackle the knotty questions he constantly presents to his viewers, consciously avoiding any stylistic definition; not a negligible detail, given the general trend towards formalism. Rhodes can be included in that American school of thought that – poetically and linguistically – runs from Jim Shaw to Mike Kelley, in that dimension of free association between thought and image which seems unconcerned with immediate translation or instantaneous, direct comprehension. His pieces are sculptures – more than they are installations – video projections, found objects, drawings, paintings, collages, carrying out a wide-ranging investigation through innumerable media. Rhodes enumerates the contradictions of a sociopolitical and cultural context (the American,



Stephen G. Rhodes, *Interregnum* (Repetition) (Whisper 2), 2008 - courtesy: Isabella Bortolozzi, Galerie, Berlin

or rather Western one) which cannot, and should not allow itself to succumb to the flattery of simplification, and he does this while staying true to a hallmark approach that is intensely sarcastic, suffused with a dark, distressing, hypnotic atmosphere that probes the subconscious of a world on the brink of keeling over. But social history is not Rhodes's only interest: the artist also re-explores specific moments in American art. In *SSSpecific Object*, from 2006, a snake seems to have devoured a large Minimalist cube. The title reference is to the writings of Donald Judd, but the piece is also a tongue-in-cheek allegory of the critics that attacked Modernism. Rhodes constructs his exhibits by weaving relationships between pieces according to an apparently disjointed visual scheme. This is a process based on a unique narrative energy that is summed up in composition. In the group show "Nobody Puts Baby in a Corner" (curated by Sonia Campagnola) at Isabella Bortolozzi's gallery in Berlin – the first in a series of exhibits that have given the artist major European visibility – Rhodes presented *Recurrency*, an outgrowth of a previous piece that takes shape through the use of discrete yet connected elements. A wooden scaffold is displayed in relation to a certain number of ropes; three video projections – two on the wall and one on the floor – are surrounded by prints that show hands attempting to reproduce the illustrations in a knotmaking manual. The reference is to a short film from 1962, based on Ambrose Bierce's story *An Occurrence At Owl Creek* (1890), about a man sentenced to the gallows during the Civil War. Already on the scaffold, he imagines the rope around his neck

snapping, giving him the chance to escape through the woods, and that this long flight culminates in an encounter with a woman who then becomes his wife. This film, which Rhodes had seen many times in school, is part of his background, and became the basis for a reflection that is not really about fate, but rather the possibility of something inexorable taking a different turn, and even developing additional and more fertile possibilities. The structure of the exhibit "Ruined Dualism" (2007) at the Overduin and Kite Gallery in Los Angeles once again deals with memory, both collective and personal. As Aram Moshayedi wrote in *Afterall*, Rhodes's work operates, from a conceptual standpoint, much like 19th-century landscape painting; it attempts, that is, to visualize a concept of place and embody something that it would be physically impossible to put in a gallery. The scenes he presents are not well-defined visions, but rather visual, photographic outlines composed through the drawing/collage entitled *Post Dualistic Bresson Notes* (2007). In a similar way, visual memories and echoes seem to be what lends substance to the large canvases in the "Vacant Portraits" series. They portray figures that seem to have magically vaporized in luminous implosions, against a backdrop of empty space. Once again, Rhodes leads us through a series of landscapes – aesthetic and intellectual ones; in this case, transitions, existential metaphors – perhaps even heading in the direction of disappearance. The figures are no longer there, they have flown the scene, and all that remains is a ghostly aura, the sign of a dissolved presence, the echo of a memory.

A Gathering of Clues

_Marco Tagliaferro

David Lamelas, pioniere di un approccio concettuale all'arte, in ogni sua declinazione mediologica - installazione, video, fotografia, performance, disegno - descrive il suo approccio con lo spazio, svelando come la manipolazione di spazi fisici agisca su quelli mentali, e di come diverse tipologie di spazi agiscano fisicamente ed emotivamente sugli individui. L'artista che ha propugnato l'estetica dell'informazione pura, attraversando, senza manipolazione alcuna, il sottile schermo fra finzione e realtà, e che ha messo in questione la presunta neutralità del Minimalismo, risponde, in un'intervista telefonica, ad alcune domande di Marco Tagliaferro.

David Lamelas (Buenos Aires, 1948) muove dal presupposto che l'arte sia la forma primigenia di comunicazione e che, in quanto tale, debba confrontarsi con la stratificazione di segni che hanno caratterizzato storicamente il suo divenire. Ogni mezzo espressivo porta in sé la sua storia, da cui non può prescindere: un linguaggio specifico, tramandato di generazione in generazione. La scelta di un medium comunica, già di per sé, molto, sugli intenti che l'artista si prefigge. Ciononostante l'artista è chiamato a sovvertire le modalità distintive abituali di ogni mezzo espressivo. Per quanto riguarda il video, David Lamelas ha realizzato installazioni che, oltre a contenerlo, concorrono

a proporre una fruizione profonda, per la quale il vissuto dello spettatore entra in dialogo con le ragioni più intime dell'artista. Esperire l'arte significa, per lui, liberarsi dai preconcetti e dalle visioni stereotipate. I mass media corrompono l'arte nel momento in cui ne prendono in prestito i segni più essenziali per restituirli sfruttati e privati di ogni potere evocativo. Lamelas invita a non abbassare mai la guardia, mantenendo attiva una continua sollecitazione dello spirito critico. L'artista ha studiato scultura, ma giunge a metterne in crisi i presupposti fondanti – siamo alla fine degli anni Sessanta – e la sua critica si rivolge più che altro al Minimalismo di cui contesta l'illusoria neutralità;

Lamelas afferma che l'opera non può essere considerata senza tener conto del contesto nel quale è stata pensata o proposta. Il suo scetticismo si chiarisce nella sfiducia relativa alla possibilità, per l'uomo, di percepire la realtà senza incorrere nel fraintendimento che le esperienze pregresse possono causare. La sua incondizionata propensione alla sperimentazione lo ha portato a chiamare in causa scultura, video, installazione, disegno e performance. David Lamelas non è solito cimentarsi in dichiarazioni di natura concettuale sul suo lavoro, sostiene che esso è definibile da chi, di volta in volta, si trovi ad osservarlo. Citando Stuart Morgan, "Nel lavoro di Lamelas, umorismo e seriosità si confondono a tal punto che la chiave può consistere in sensazioni o nel tono della voce, piuttosto che nelle teorie".

Molti dei temi che hai affrontato diversi anni fa continuano a essere cruciali per gli artisti di oggi. Pensi che sia perché si tratta di temi essenziali ed eterni o è una questione di revival?
No, non è una questione di revival. Il fatto è che molte delle cose che ho fatto negli anni '60, quando mi sono spostato dall'Europa a Buenos Aires, precorrevano i tempi. Poi mi sono trasferito a Los Angeles e, quando sono tornato in Europa, alla fine degli anni '90, i tempi erano maturi per il mio lavoro. La giovane generazione era più in sintonia con la mia ricerca. Vedi, in quel periodo, ho bruciato le tappe, abbandonando la scultura tradizionale per le installazioni e un modo nuovo di pensare e fare arte. Allora mettevo in gioco la mia intera esistenza, il mio modo di riflettere sulle cose era molto privato, e ci è voluto tempo perché le cose venissero fuori.

Come mai per te è stato sempre importante modificare lo spazio visivo delle tue installazioni?

Ho cercato di modificare il modo in cui agiva la mia arte. Mi interessavano l'architettura e le condizioni urbanistico-sociali di vita che circondavano l'oggetto artistico. Con il mio lavoro, intendevo anche analizzare lo spazio e le condizioni in cui il lavoro era esposto e visto. Per esempio, nel 1966, ho fatto un'installazione al Di Tella Institute di Buenos Aires intitolata *Situation of Three Spaces*: questa installazione modificava l'azione dello spazio e della visione del mio lavoro, il pezzo era installato in tre spazi separati e così diventava un costruito mentale.

Quando hai iniziato la tua ricerca, eri molto critico nei confronti del Minimalismo. Cosa salveresti oggi di quella corrente?

Ero critico perché il Minimalismo non bastava. Non si allontanava abbastanza dalla scultura tradizionale, mentre io cercavo di sbarazzarmi di quella concezione una volta per tutte. Volevo che lo spettatore diventasse una parte attiva del lavoro. Questo ha a che fare con la nozione di lavoro artistico come mezzo piuttosto che fine, come costruito mentale piuttosto che oggetto minimalista.

Di quali condizioni ha bisogno la tua arte per essere fruita e percepita al meglio?

Come facevo negli anni '60, nei miei lavori semino indizi. Lo spettatore deve interpretarli e costruire il lavoro nella sua mente. Lo spettatore partecipa attivamente, deve leggere gli indizi come un alfabeto. Io mi limito a fornire i pensieri.

A che punto pensi sia arrivata oggi la tua ricerca sul ruolo dello spettatore?

Senza dubbio la mia ricerca ha avuto uno sviluppo. Per esempio, trovo molto interessante quest'intervista telefonica (spesso, nella

mia pratica artistica, mi capita di usare la forma dell'intervista come mezzo). Tu, con l'aiuto di una persona che non conosco, il traduttore, mi poni queste domande sul mio lavoro in una telefonata da Milano a Londra. Questo crea uno spazio comunicativo che va al di là del mezzo in sé e tocca la condizione e le emozioni umane. Ma, in questo momento, per me è difficile concettualizzarlo, perché la telefonata sta creando un conflitto con la persona con cui divido l'appartamento (lei vuole guardare la tv, e io parlare con te), quindi la nostra telefonata genera anche un conflitto emotivo, e questo fa parte del modo in cui creo la mia arte. Costruisco muri immateriali. Il mondo in cui viviamo è pieno di conflitti. In un certo senso questa telefonata porta all'esplosione dei miei sentimenti. Tu e il traduttore diventate il mezzo per il processo creativo di questo lavoro.

In cosa consiste per te l'installazione?

Nella creazione di uno spazio all'interno di uno spazio. La manipolazione dello spazio può diventare fisica, sociale o emotiva. Include tutti gli elementi che formano l'essere umano, e il suo modo di vivere.

Qual è l'elemento comune tra i diversi mezzi espressivi di cui ti avvali nel tuo lavoro?

Io uso tanti mezzi diversi, ma non trovo che il mezzo sia un fattore così importante. Ciò che conta è il pensiero, l'idea. Il mezzo utilizzato (film, spazio architettonico, disegno ecc.) viene selezionato e definito dall'idea.

Qual è il ruolo dello spazio nel tuo lavoro?

Lo spazio deve coinvolgere la totalità dell'essere umano, in tutti i suoi aspetti. Questo non vale solo per l'arte.



David Lamelas has pioneered a conceptual approach to art in its every media expression: installation, video, photography, performance and drawing. He delineates his approach with space, showing how manipulating physical spaces acts on mental spaces, how different types of space physically and emotionally act on people. The artist has championed the aesthetics of pure information, crossing the fine division between fiction and reality, without any manipulation, and questions Minimalism's supposed neutrality. In a phone interview, he answers a few questions by Marco Tagliaferro.

David Lamelas (born in Buenos Aires, 1948) works from the assumption that art is the earliest form of communication, and as such, must deal with the layers of signs that have shaped the history of its evolution. Every means of expression carries with it

a history from which it cannot be separated: a specific language, handed down from generation to generation. The choice of a medium, in and of itself, conveys much about an artist's intentions. Nevertheless, the artist must subvert the distinctive methods usually employed with every expressive means. David Lamelas has created installations for his video work that not only contain it, but deeply contribute to the way it is perceived, so that the viewer's own past experience enters into dialogue with the artist's most intimate reasonings. To him, the attempt to create art entails freeing himself from preconceptions and clichéd visions. The mass media corrupt art when they borrow its most basic signs, handing them back exploited and drained of all evocative power. Lamelas invites us never to let our guard down and to constantly cultivate a critical attitude. Though the artist studied sculpture, he came to question its underlying principles – in the late Seventies – and his criticism is primarily aimed at Minimalism, whose supposed neutrality he contests; Lamelas says that one cannot look at a piece of art without considering the context in which it was conceived or presented. His skepticism is manifest in his mistrust of man's ability to perceive reality without running into misinterpretations based on past experiences. His whole-hearted penchant for experimentation has led him to work with sculpture,

video, installations, drawing and performance. David Lamelas does not usually venture conceptual statements about his work, saying that it can be defined by whoever is looking at it on a given occasion. To quote Stuart Morgan, "In Lamelas' work, joking and seriousness mingle to such an extent that the key may be feelings or tones of voice rather than theories."

Many of the issues you dealt with years ago are still crucial for artists today. Do you think that this is because those issues were fundamental and timeless, or has it got to do with historical revival?

No, it hasn't got to do with historical revival. It has to do with the fact that many of the things I did in the 1960s, when I moved to Europe from Buenos Aires, were ahead of the times. Then I went to Los Angeles, and when I came back to Europe again, in the late 1990s, the time was right for my work. The younger generation was more attuned to my explorations. You see, I moved quite fast in those days, away from traditional sculpture and into installations and a new way of thinking and doing art; I called my whole life into question, the way I thought about things was very private, it took time for things to come out.

Why have you always found it important to modify the visual space of your installations?

I tried to change the way my art functioned. I was interested in architecture and urban/social conditions of life around the art object. With my work, I also wanted to analyse the space and conditions in which the work was shown and seen. For example, in 1966 I made an installation at the Di Tella Institute in Buenos Aires entitled *Situation of Three Spaces*. This installation modified the functioning of the space and the viewing of the work; the piece was installed in three separate spaces, so the work became a mental construction.

When you began your explorations, you were very critical of Minimalism. What would you save in it now?

I was critical because to me, Minimalism was not enough. It did not move far enough away from traditional sculpture. I tried to get rid of that concept. I wanted the viewer to be an active part of the work. It has to do with the work of art being a medium rather than end, a mental construction and not a Minimalist object.

What are the conditions for art to be produced and perceived today?

As I did with my works in the 1960s, when I work I provide clues. The viewer has to read them and to create the work in his or her own mind. The viewer is an active participant, he or she has to read the clues like an alphabet. I only provide the thoughts.

Where do you think that your research into the role of the viewer has led?

My research has certainly developed. For instance, I find this telephone interview interesting (I often use the interview format as a medium for my artwork). You, with the help of a person that I don't know, the translator, are asking me these questions about my work in a phone call from Milan to London. This creates a space of communication that goes beyond the medium itself and touches human conditions and emotions. But it is difficult for me to conceptualize it just now. At present, this phone call created a conflict with the person I am sharing my apartment with (she wanted to watch television and I wanted to talk to you), so the call created an emotional conflict, and this is part of the way I create art. I create non-material walls. We're living in a world of conflict. Somehow this phone call created an explosion of all my feelings. You and the translator became the medium for the process of creating this work.

What is your idea of installation?

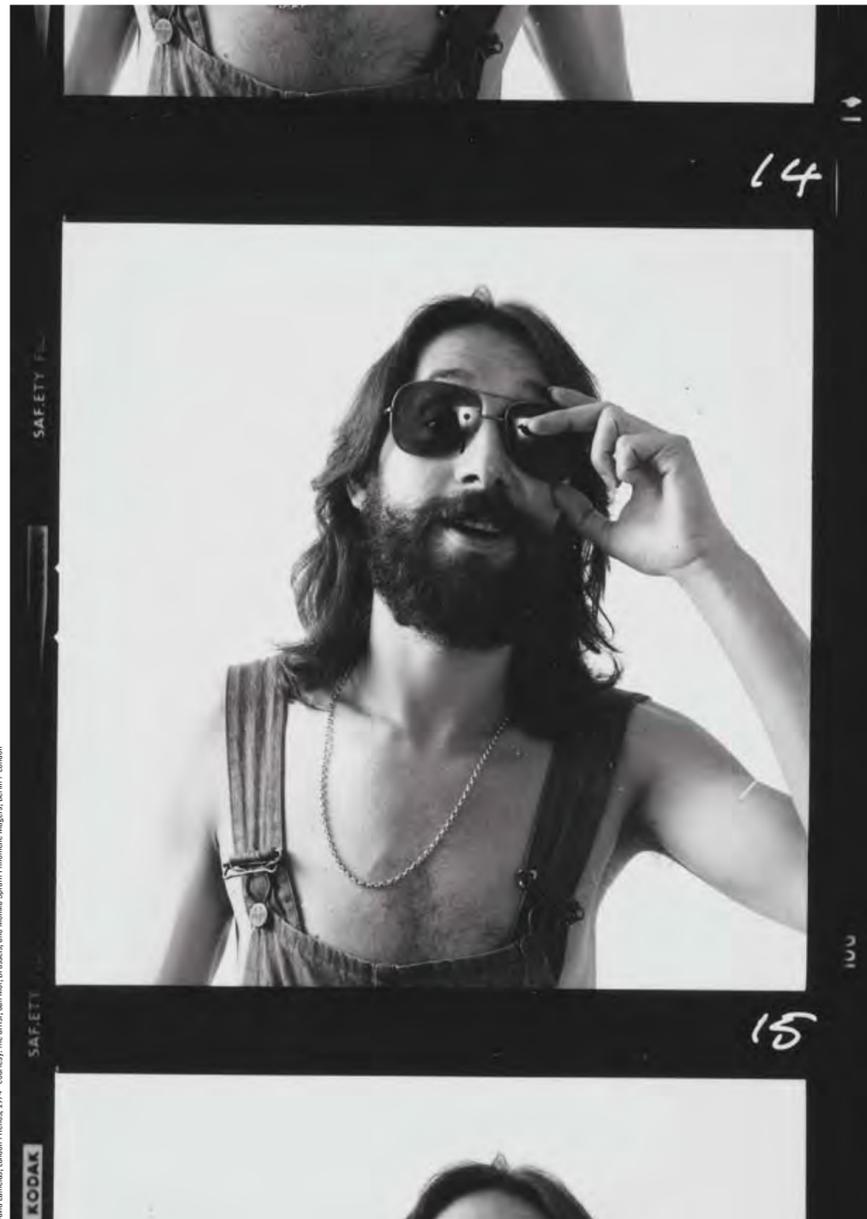
The creation of a space within a space. The manipulation of space could become physical, social or emotional. Including all of the elements that make a human being; and the way we live.

What is the common element in the various media you employ in your work?

I employ many different media. However, the medium is not the important element. The important element is the thought, the idea. The medium I use (film, architectural space, drawing, etc.) is chosen, and defined, by the idea.

What is the role of space in your work?

Space must involve the whole human being, all aspects. It is not just an art thing.



David Lamelas, London Friends, 1974 - courtesy: the artist, Jan Mot, Brussels, and Monika Spoth, Philomena Magers, Berlin / London

Art | Basel

4-7 | Dec | 08

Art Galleries | Artists | A Vito **Acconci** | Franz **Ackermann** | Rita **Ackermann** | Ai **Weiwei** | Doug **Aitken** | Josef **Albers** | Darren **Almond** | Pawel **Althamer** | Kai **Althoff** | Francis **Alys** | Carlos **Amorales** | Carl **Andre** | Nobuyoshi **Araki** | Diane **Arbus** | Alexander **Archipenko** | Jean **Arp** | Richard **Artschwager** | Atelier van **Lieshout** | Milton **Avery** | **B** Francis **Bacon** | John **Baldessari** | Miroslaw **Balka** | Stephan **Balkenhol** | Roger **Ballen** | Matthew **Barney** | Uta **Barth** | Georg **Baselitz** | Jean-Michel **Basquiat** | Bernd & Hilla **Becher** | Robert **Beck** | Max **Beckmann** | José **Bedía** | Dirk **Bell** | Pierre **Bismuth** | John **Bock** | Alighiero **Boetti** | Jonathan **Borofsky** | Fernando **Botero** | Louise **Bourgeois** | Martin **Boyce** | Slater **Bradley** | Georges **Braque** | Olaf **Breuning** | Marcel **Broodthaers** | Angela **Bulloch** | Chris **Burden** | Daniel **Buren** | Jeff **Burton** | Jean-Marc **Bustamante** | André **Butzer** | **C** Alexander **Calder** | Sophie **Calle** | Cao **Fei** | Anthony **Caro** | **Carter** | Maurizio **Cattelan** | John **Chamberlain** | Eduardo **Chillida** | Anne **Chu** | Francesco **Clemente** | Chuck **Cloise** | James **Coleman** | George **Condo** | Bruce **Conner** | Nigel **Cooke** | William N. **Copley** | Joseph **Cornell** | Liz **Craft** | Tony **Cragg** | Martin **Creed** | Gregory **Crewdson** | John **Currin** | **D** Björn **Dahlem** | Verne **Dawson** | Willem **De Kooning** | Richard **Deacon** | Tacita **Dean** | Wim **Delvoeye** | Thomas **Demand** | Richard **Diebenkorn** | Rineke **Dijkstra** | Jim **Dine** | Iran **Do Espirito Santo** | Jason **Dodge** | Willie **Doherty** | Peter **Doig** | Trisha **Donnelly** | Helmut **Dorner** | Jean **Dubuffet** | Marlene **Dumas** | Carroll **Dunham** | Sam **Durant** | **E** William **Eggleston** | Olafur **Eliasson** | Michael **Elmgreen** & Ingar **Dragset** | Leandro **Erlich** | Max **Ernst** | Elger **Esser** | Cerith Wyn **Evans** | Walker **Evans** | **F** Angus **Fairhurst** | Lyonel **Feininger** | Spencer **Finch** | Urs **Fischer** | David **Fischli** & Peter **Weiss** | Barry **Flanagan** | Dan **Flavin** | Sylvie **Fleury** | Ceal **Floyer** | Lucio **Fontana** | Sam **Francis** | Helen **Frankenthaler** | Lucian **Freud** | Tom **Friedman** | Katharina **Fritsch** | Bernard **Frize** | Adam **Fuss** | **G** Anya **Gallaccio** | Maureen **Gallace** | Carlos **Garaicoa** | Kendell **Geers** | Isa **Genzken** | Alberto **Giacometti** | Gilbert & George | Liam **Gillick** | Robert **Gober** | Nan **Goldin** | Julio **González** | Felix **Gonzalez-Torres** | Douglas **Gordon** | Antony **Gormley** | Adolph **Gottlieb** | Dan **Graham** | Paul **Graham** | Rodney **Graham** | Balcomb **Greene** | Juan **Gris** | Mark **Grotjahn** | Subodh **Gupta** | Andreas **Gursky** | Philip **Guston** | **H** Peter **Halley** | David **Hammons** | Mark **Handforth** | Keith **Haring** | Georg **Harold** | Mona **Hatoum** | Eberhard **Havekost** | Mary **Heilmann** | Anton **Henning** | José Antonio **Hernández-Díez** | Georg **Herold** | Lori **Hersberger** | Eva **Hesse** | Gary **Hill** | Thomas **Hirschhorn** | Damien **Hirst** | David **Hockney** | Jim **Hodges** | Andreas **Hofer** | Candida **Höfer** | Hans **Hofmann** | Carsten **Höller** | Jenny **Holzer** | Rebecca **Horn** | Roni **Horn** | Sabine **Hornig** | Jonathan **Horowitz** | Teresa **Hubbard** | Alexander **Birchler** | Gary **Hume** | Axel **Hütte** | Cristina **Iglesias** | Jörg **Immerdorff** | Robert **Indiana** | Richard **Jackson** | Christian **Jankowski** | Sergej **Jensen** | Chris **Johanson** | Jasper **Johns** | Donald **Judd** | Isaac **Julien** | **K** Wassily **Kandinsky** | Anish **Kapoor** | Alex **Katz** | In **Kawara** | Mike **Kelley** | Ellsworth **Kelly** | William **Kentridge** | Clay **Ketter** | Rachel **Khedoori** | Karen **Killimnik** | Martin **Kippenberger** | Paul **Klee** | Yves **Klein** | Franz **Kline** | Imi **Knoebel** | Terence **Koh** | Jeff **Koons** | Joseph **Kosuth** | Jannis **Kounellis** | Barbara **Kruger** | Guillermo **Kuitca** | Friedrich **Kunath** | Yayoi **Kusama** | **L** Wolfgang **Laib** | Wilfredo **Lam** | Jim **Lamblie** | Sean **Landers** | Jonathan **Lasker** | Henri **Laurens** | Louise **Lawler** | Barry **Le Va** | Fernand **Léger** | Zoe **Leonard** | Sol **LeWitt** | Roy **Lichtenstein** | Glenn **Ligon** | Armin **Linke** | Sharon **Lockhart** | Robert **Longo** | Morris **Louis** | Sarah **Lucas** | Ken **Lum** | Markus **Lüpertz** | **M** Jorge **Macchi** | René **Magritte** | Michel **Majerus** | Robert **Mangold** | Piero **Manzoni** | Robert **Mapplethorpe** | Fabian **Marcaccio** | Christian **Marclay** | Brice **Marden** | Marepe | John **Marin** | Agnes **Martin** | Henri **Matisse** | Roberto **Matta** | Gordon **Matta-Clark** | Paul **McCarthy** | Allan **McCollum** | John **McCracken** | Lucy **McKenzie** | Jonathan **Meese** | Julie **Mehretu** | Cildo **Meireles** | Bjarne **Melgaard** | Fausto **Melotti** | Boris **Mikhailov** | Beatriz **Milhazes** | Joan **Miró** | Joan **Mitchell** | Donald **Moffett** | László **Moholy-Nagy** | Jonathan **Monk** | Henry **Moore** | Yasumasa **Morimura** | Daido **Moriyama** | Robert **Morris** | Sarah **Morris** | Paul **Morrison** | Robert **Motherwell** | Dave **Muller** | Matt **Mulligan** | Vik **Muniz** | Juan **Muñoz** | Takashi **Murakami** | **N** Yoshitomo **Nara** | Bruce **Nauman** | Ernesto **Neto** | Rivane **Neuenschwander** | Louise **Nevelson** | **O** Tam **Ochiai** | Albert **Oehlen** | Chris **Ofili** | Claes **Oldenburg** | Jacco **Opie** | Olivier **Ortega** | Julián **Ortega** | Damien **Orozco** | Tony **Oursler** | Laura **Owens** | **P** Mimmo **Paladino** | Jorge **Pardo** | Erik **Parker** | Manfred **Pernice** | Raymond **Pettibon** | Elizabeth **Peyton** | Francis **Picabia** | Pablo **Picasso** | Jack **Pierson** | Lari **Pittman** | Paola **Pivi** | Jaume **Plensa** | Sigmar **Polke** | Jackson **Pollock** | Richard **Prince** | Josephine **Pryde** | Jonathan **Pylypchuk** | **Q** Marc **Quinn** | **R** Michael **Raedecker** | Robert **Rauschenberg** | Charles **Ray** | Man **Ray** | Tobias **Rehberger** | Ad **Reinhardt** | Jason **Rhoades** | Daniel **Richter** | Gerhard **Richter** | Pipilotti **Rist** | Larry **Rivers** | Gerwald **Rockenschau** | Ugo **Rondinone** | Daniel **Roth** | Susan **Rothenberg** | Mark **Rothko** | Eva **Rothschild** | Thomas **Ruff** | Edward **Ruscha** | Lisa **Ruyter** | Robert **Ryman** | **S** Tom **Sachs** | Anri **Sala** | David **Salle** | Karin **Sander** | Charles **Sandison** | Julião **Sarmento** | Wilhelm **Sasnal** | Kenny **Scharf** | Thomas **Scheibitz** | Mira **Schendel** | Gregor **Schneider** | Thomas **Schütte** | Kurt **Schwitters** | Sean **Scully** | Richard **Serra** | Andres **Serrano** | Joel **Shapiro** | Jim **Shaw** | Cindy **Sherman** | Yinka **Shonibare** | Stephen **Shore** | David **Shrighley** | Santiago **Sierra** | Gary **Simmons** | Laurie **Simmons** | Dirk **Skreber** | Andreas **Slominski** | David **Smith** | Tony **Smith** | Monika **Sosnowska** | Jesús **Rafael Soto** | Pierre **Soulages** | Nancy **Spero** | Simon **Starling** | Frank **Stella** | Alfred **Stieglitz** | Jessica **Stockholder** | Thomas **Struth** | Hiroshi **Sugimoto** | Billy **Sullivan** | **T** Yves **Tanguy** | Antoni **Tàpies** | Diana **Thater** | Wolfgang **Tillmans** | Rirkrit **Tiravanija** | Joaquín **Torres-García** | Rosemarie **Trockel** | Tatjana **Trouvé** | Tunga | Gavin **Turk** | Richard **Tuttle** | Luc **Tuymans** | Cy **Twombly** | **V** Adriana **Varejão** | Francesco **Vezzoli** | María-Elena **Vieira da Silva** | Bill **Viola** | Not **Vital** | Cosima **Von Bonin** | Alexej **Von Jawlensky** | **W** Kara **Walker** | Jeff **Wall** | Andy **Warhol** | Rebecca **Warren** | Gillian **Wearing** | Lawrence **Weiner** | James **Welling** | Tom **Wesselmann** | Franz **West** | Pae **White** | Rachel **Whiteread** | TJ **Wilcox** | Christopher **Williams** | Sue **Williams** | Terry **Winters** | Johannes **Wohnseifer** | Christopher **Wool** | Erwin **Wurm** | **X** Xhafa **Sisley** | **Y** Yan **Pei-Ming** | Yang **Fudong** | Catherine **Yass** | **Z** Remy **Zaugg** | Thomas **Zipp** | Andrea **Zittel** | Heimo **Zobernig** | Joe **Zucker** | and another 2000 artists | Index November 2008

Art Nova | **Art Supemova** | **Art Positions** | **Art Kabinett** | **Art Projects** | **Art Video Lounge** | **Art Sound Lounge** | **Art Perform** | **Art Magazines** | **Art Salon** | **Art Basel Conversations**

Vernissage | December 3, 2008 | by invitation only
Catalog order: Tel. +49/711-44 05 204, Fax +49/711-44 05 220, www.artbook.com

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

messeschweiz

UBS

introducing Rosa Barba

— Roberta Tenconi

Rosa Barba crea nuovi territori con una tecnologia apparentemente obsoleta, quella d'ingombranti videoproiettori meccanici che dominano lo spazio espositivo con il calore delle loro lampade incandescenti, il rumore dei motori e della frizione della celluloida sulle bobine. In uno dei suoi lavori, il proiettore ruota sul proprio perno, proiettando un film testuale su tutto ciò che lo circonda in quel momento, in altre occasioni è la pellicola a invadere fisicamente lo spazio. Se il videoproiettore vive, anche le immagini non si adattano ad un'addomesticata esistenza hollywoodiana: si sgranano e si tuffano su stacchi bianchi, le narrative si avvolgono e ritornano sui loro passi. Lo spettatore è trasportato in un modo onirico e astratto. Roberta Tenconi ci guida alla scoperta della recente produzione dell'artista, originaria di Agrigento, di stanza a Colonia, e del suo documentarismo incantato.

Distinguere tra realtà e immaginazione nei lavori di Rosa Barba (Agrigento, 1972) non è mai cosa immediata. Spunto per le opere dell'artista, di origine italiana, ma cresciuta in Germania, sono fatti storici o curiose situazioni reali che diventano il principio per narrazioni fantastiche e fantasiose, a volte persino assurde, racconti in cui finzione e approccio documentaristico si confondono continuamente. Il mezzo preferito da Rosa Barba è, senza ombra di dubbio, la macchina da presa e il film in pellicola ma, nei suoi lavori, ricorrono anche altre componenti, come suono e testo. Abbandonando la dimensione bidimensionale dello schermo, spesso per le sue installazioni utilizza gli stessi strumenti di lavoro, come proiettori per 16 o 35 mm cui conferisce una presenza fisica e scultorea: dominano il centro dello spazio, con la pellicola che gira in loop non più sulla bobina ma attraversando la stanza da un capo all'altro, seguendo una struttura aerea di appigli e agganci, in un labirinto che ingloba lo spettatore. A volte, addirittura, le immagini e la celluloida non sono più nemmeno presenti e il proiettore, semplicemente

accendendo la sua lampadina, diventa una scultura che proietta fasci di luce, come ad esempio in *Western Round Table* (2007). Il film *Outwardly from Earth's Center* (2007), girato in 16 mm e trasferito su video, mostra i surreali tentativi degli abitanti di un'isoletta di salvare la loro terra, che altrimenti rischierebbe di sparire: compiendo quello che sembra un rituale sciamanico: gli abitanti attraversano l'isola trascinando enormi funi, ancorandole agli alberi, per poi portarle sulla spiaggia e, da lì, imbarcarle su piccoli natanti, con cui prendono il largo verso la terra ferma. La storia, pur ispirandosi a un evento reale – la deriva della svedese isola Gotska Sandön che si allontana ogni anno dalla costa di circa un metro in direzione del Polo Nord – potrebbe essere considerata uno splendido documentario su una terra desolata, ma assume un livello di lettura più surreale e assurdo nella ricerca psicoanalitica che l'artista compie sull'identità di una società e sulla sua vulnerabilità. Altro luogo anomalo e onirico, per decenni utilizzato come zona di test, simulazioni militari ed esperimenti industriali – e

maggiore cimitero aeronautico al mondo – è il deserto Mojave in California, al centro di *They Twinkle, They Blink, They Wink and Move* (2007). Alle immagini di centinaia di giganteschi pannelli a energia solare, specchi semicircolari che ruotano lentamente verso il sole, riflettendo il desolato paesaggio circostante, e che sembrano i resti di un set cinematografico o di uno scavo di archeologia industriale, si accompagna la voce di un uomo: parla del futuro del deserto, riportando storie tratte da interviste fatte agli abitanti del luogo, riguardo lo sviluppo architettonico del posto e le strane macchine che si vedono scorrere nelle immagini. Con *Vertiginous Mapping* (2008) si compie un altro viaggio, in una fittizia città mineraria, che l'artista battezza "Alkuna", luogo indeterminato, ma prossimo al Circolo Polare Artico. Alkuna deve essere spostata e letteralmente rifondata in un altro luogo, a causa dell'instabilità del terreno su cui si fonda, provocata proprio dall'azione massiccia delle esplosioni. Il progetto svela un labirintico mondo immaginario, ma molto realistico, in cui non sappiamo mai esattamente dove siamo. Si tratta del primo progetto web di Rosa Barba, costruito attorno a un ricco collage di immagini, video, testi e audio raccolto e composto durante una residenza in Svezia, in cui fantasia e fatti si confondono, giocando anche sull'ambiguo concetto di verità che affiora nel web.

Invece di costruire storie e situazioni lineari, nei suoi lavori Rosa Barba presenta un intreccio di relazioni, in una continua sovrapposizione di piani differenti – tra fantasia e realtà, ma anche tra le componenti dell'installazione stessa – suono, immagini e testo. Disturbandosi a vicenda, tutti questi elementi lasciano al pubblico la responsabilità di completare la narrazione: l'apparente confusione di piani aiuta, paradossalmente, a estrapolare dettagli e a focalizzare l'attenzione. Allo spettatore, quindi, il compito di editare la storia a cui assiste e, di conseguenza, l'opera: il montaggio è dato dal suo tempo di visione, dal suo sguardo e dalla sua capacità di navigare nello spazio dell'installazione per cogliere i diversi aspetti e dettagli, senza alcuna gerarchia visiva prestabilita dall'artista.

Rosa Barba makes new terrain out of apparently obsolete technology: bulky mechanical film projectors that fill the exhibit space with the heat of their incandescent bulbs, the hum of their motors and the friction of celluloid on their reels. In one of her pieces, the projector turns on its base, projecting a text-based film onto everything around it; on other cases, the film strip is what physically invades the space. The projector has come to life, and the images don't seem well-suited to a tame Hollywood existence: they turn grainy, plunge into white gaps, the narratives twist around and backtrack. Viewers are transported into a dreamlike, abstract world. Roberta Tenconi introduces us to the most recent output of this artist - originally from Agrigento, now living in Cologne - and her magical documentary approach.

Distinguishing between fantasy and reality in the work of Rosa Barba (born in Agrigento in 1972) is never easy. This artist – of Italian origin, but raised in Germany – draws inspiration from historical facts or curious real-life situations that become the basis for fanciful, imaginative, even absurd narratives, tales in which fiction is constantly mingled with a documentary approach. Rosa Barba's favourite medium is undoubtedly the movie camera and celluloid film, but there are also other recurring elements in her work such as audio and text. Moving beyond the two dimensions of the screen, she often uses the tools of her trade in her installations, such as 16 mm or 35 mm projectors that are given a physical, sculptural presence: they dominate the center of the space, with the film running in a loop, no longer on the bobbin, but strung from one end of the room to the other, through an aerial structure of hooks and anchors, to form a maze that swallows up the viewer. Sometimes even the images and

the filmstrip disappear, and by simply turning on the lamp of the projector, she makes it into a sculpture that sends out beams of light, as in *Western Round Table* (2007).

Outwardly from Earth's Center (2007), filmed in 16mm and transferred to video, shows a community's surreal attempts to save their little island, which is in danger of disappearing: performing what seems like a shamanic ritual, the inhabitants drag enormous cables across the island, anchor them to trees, then carry them to the beach and load them onto little boats, shipping them off towards the mainland. The story, though inspired by a real event – the Swedish island Gotska Sandön, which drifts about a meter away from the coast every year, heading towards the North Pole – could be considered a splendid documentary about a bleak land, but it is given a more surreal, absurd dimension by the artist's psychoanalytic study of a society's identity and vulnerability. Another strange, onerous place, used for decades as a testing ground for military simulations and industrial experiments – and the biggest airplane cemetery in the world – is the Mojave Desert in California, the focus of *They Twinkle, They Blink, They Wink and Move* (2007). Images of hundreds of giant solar panels, semicircular mirrors that turn slowly to follow the sun, reflecting the desolate surroundings, and looking like the remains of a film set or an industrial archeology site, are accompanied by a voiceover: a man who talks about the future of the desert, relating stories from interviews with locals about the place's architectural development and the strange machines shown in the footage. *Vertiginous Mapping* (2008) takes us on another journey, to a fictional mining town that the artist dubs "Alkuna", in an unspecified location close to the Arctic Circle. Alkuna must be relocated and literally rebuilt in another spot due to the instability of the ground it stands on, caused by the massive mine blasting. The project reveals a labyrinthine world that

is imaginary, but very realistic, in which we are never sure exactly where we are. This is Rosa Barba's first web project, constructed around a rich collage of images, videos, texts and audio collected and put together during a residency in Sweden; it mingles fact with fantasy, also playing on the ambiguous concept of truth on the web.

Instead of constructing linear situations and stories, Rosa Barba's work presents a web of relationships, constantly layering different levels – fantasy and reality, but also the components of the installation itself – audio, images, and text. All of these elements interfere with each other and leave the audience with the task of completing the narrative: the apparent muddling of levels paradoxically helps extrapolate details and focus attention. Viewers are thus left with the task of editing the story they are watching, and as a result, the work: its assembly depends on the time they spend, their gaze, and their ability to navigate the space of the installation to grasp different aspects and details, without any visual hierarchy laid down by the artist.



Rosa Barba, Waiting Grounds, 2007 - courtesy: carlier | gebauer, Berlin



Rosa Barba, They Shine, 2007 - courtesy: carlier | gebauer, Berlin



Rosa Barba, Parozno, 2000 - courtesy: carlier | gebauer, Berlin

ART FIRST

ARTEFIERA ART FIRST

Fiera internazionale d'arte contemporanea
International exhibition of contemporary art

23/26
GEN
JAN
2009
BOLOGNA

www.artefiera.bolognafiare.it

 **BolognaFiere**

SHOW OFFICE
T +39 051 282111 / F +39 051 6374019 / artefiera@bolognafiare.it

PREVIEW AD INVITI
giovedì 22 gennaio dalle ore 15.00 alle 21.00
PREVIEW BY INVITATION ONLY
Thursday 22 January from 3.00 PM to 9.00 PM

Main Sponsor



In collaborazione con
In collaboration with

GRUPPO 24 ORE
La cultura dei fatti

Primaries Underwear Christian Holstad

Ilaria Bombelli

Christian Holstad è nato ad Anaheim, quaranta km a sud di Los Angeles, terra di arance e di Disneyland. Uno dei miti più diffusi, e duri a morire, nella mentalità popolare, è proprio quello del magico mondo disneyano, sinonimo - universalmente riconosciuto - di divertimento per famiglie. Quando il suo creatore morì, i necrologi compiansero la scomparsa di un uomo gentile, marito e padre affezionatissimo, onorato come uno dei cittadini modello di Hollywood. Dietro l'immagine costruita dello "zio" Walt, pare, tuttavia, si nascondesse un individuo affetto da comportamenti fobici e ossessivi, antisemita per tradizione familiare, per venticinque anni spia dell'FBI con l'incarico di rivelare i nomi di attori, produttori e sindacalisti di Hollywood sospettati di sovversione. Molta mitologia popolare, si sa, nasconde un lato più privato e più oscuro. O grottesco e pacchiano: sempre fonti non ufficiali della Disney raccontano che furono ingaggiati undici nani vestiti da Pinocchio, per la prima del film a New York, con il compito di saltellare sul tetto del cinema, ma - dopo qualche bicchiere di troppo - la scena che si presentò al pubblico di famiglie e bambini della proiezione pomeridiana fu quella di undici uomini nudi che schiamazzavano e ruttavano.

Una direttrice precisa ed evidente del lavoro di Christian Holstad è un'analogia riabilitazione - talvolta in chiave ironica, talaltra disturbante - d'immaginari, stili, icone, ideologie e oggetti di un passato recente, per sfidarne i significati più scontati: l'estetica degli psichedelici anni Sessanta - e dei più glamour "giorni della disco" - certo idealismo gay pre-boom AIDS, i biglietti di auguri Hallmark, le riviste pornografiche, i vinili d'epoca, gli abiti vintage... Al servizio di questo recupero, o conversione, un vasto campionario di modalità espressive e operative, che comprende il disegno, il collage, l'assemblage, il video, la performance, ma anche altre proprie dell'artigianato come il cucito, il lavoro a maglia o all'uncinetto. Così, le lettere di cartoncino colorato dondolanti su uno spago con tanto di fiocco da pacchetto regalo dissimulano, dietro l'apparenza da festone di compleanno, la frase "infect others". Allo stesso modo, un comune negozio della catena McDonald's, accessoriato di uno scintillante jukebox, diventa territorio di denuncia di una vecchia legge tuttora in uso che impedisce di ballare nei luoghi pubblici senza licenza; e un delicatessen abbandonato del centro di Manhattan, il Prince's (rinominato da Holstad Leather Beach), si trasforma in un sex shop per far rivivere, dietro le vetrine opportunamente oscurate, icone e totem della cultura S&M anni Settanta. Spazi e situazioni che l'artista allestisce per permettere l'accadere di qualcosa, o meglio, la rimessa in scena di qualcosa che è già accaduto, in un nuovo contesto. Un riscatto che vive sempre, però, nel dubbio di un'interpretazione ambigua.

Anche il progetto speciale intitolato *Primaries Underwear* (dalla serie "Towel Work"), concepito da Holstad per le due pagine centrali di *Mousse*, muove da quest'evasività. La doppia facciata riduce una delle immagini più evocative e ricorrenti nell'estetica dell'artista a una sorta di feticcio isolato, in una dimensione solipsistica, sul quale sta agendo un processo di scucitura; oppure, a una situazione di coppia, a un allegorico (non)incontro equivocamente sessuale tra due uomini, dove un'azione di rimozione sta riguardando la zona corrispondente ai genitali. Un po' come in *Disconnect in a Blue Desert* (collage di ritagli di carta che mostra due giovani uomini durante l'atto sessuale), lo sfondo è un paesaggio asettico, sterile; e, come nei collage dove l'artista isola idilliache scene di sesso su sfondi di interni decò, la penetrazione e la carica erotica sono sedate dalla metaforica censura degli organi sessuali. A questo lavoro si può ricondurre molto dell'immaginario visivo e concettuale dell'artista. La scelta dello slip da uomo ritorna nelle note maschere antigas, con barattoli di latta al posto dei facciali, esorcizzandone così l'aspetto allarmante, o nel lampadario di *Practice Makes Practice* o nella sedia a sdraio di *Cocoon*. Più in generale, vestitie costumi vengono spesso trasformati da Holstad in un bestiario, come i serpenti di *Defined Through Deflation and Limits of Exposure* o gli asinelli di *House Training Series*. Poi,

l'interesse per le diverse forme di artigianato: il testo tratto da Wikipedia, e scelto dall'artista per accompagnare il progetto, illustra un'antichissima tecnica di tintura dove, alcune parti dei filati vengono - in termini holstadiani - "contagiate", mentre altre resistono alla penetrazione del colore. Ed è soprattutto questa definizione che - nel descrivere quelle "aree preservate", concettualmente vicine a quelle cancellate di *Eraserhead* e memori dei prelievi "impermeabili" alla memoria di *Brain Quilt* - diventa una metafora illuminante di uno dei temi più significativi di tutto il lavoro di Holstad: quello del contagio/prevenzione, in alcune opere più manifesto, soprattutto se tradotto nell'altro binomio comunicazione/solitudine e, più in generale, in quello di amore/perdita. Un esempio per tutti è *Life Is a Gift* - un lavoro ispirato alla storia di David Phillip Vetter, il "bambino nella bolla", vissuto per dodici anni in un ambiente plastificato senza alcuna possibilità di contatto umano, perché completamente privo del sistema immunitario - dove il tema dell'isolamento e della paura del contagio, come della solitudine, è spinto all'eccesso. Di nuovo, però, i segni s'invertono e si scambiano, per trovare nuove strategie sovversive all'interpretazione dominante: nello spazio della galleria la "bolla" di David verrà arredata dall'artista con un sacco a pelo fatto all'uncinetto e altri oggetti, e riportata così ad ambiente domestico. Ma, sia che si tratti dell'incrocio di sottoculture spesso agli antipodi, di ibridazioni umano/animale (come la iena glam-punk di *Moving Toward the Light*) o dell'attivismo all'interno di movimenti quali Fancypantz e, poi, il Black Leotard Front, non c'è forma di contagio (in tutte le sue possibili declinazioni), o di comunicazione, che non passi attraverso la personalità e la persona dell'artista, da sempre interessato alle "relazioni equivoche tra tattilità, neurologia e stati subliminali" ("infect others" anche, e soprattutto, in questo senso). Perché, come sosteneva Paul Valéry, "non si dà teoria, che non sia un frammento, accuratamente preparato, di qualche autobiografia".

Christian Holstad was born in Anaheim, forty kilometers south of Los Angeles, the home of orange juice and Disneyland. One of the most widespread, lingering myths in the popular imagination is the magical world of Disney, universally synonymous with family entertainment. When its creator died, obituaries mourned the passing of a gentle man, an affectionate husband and father, praised as a model citizen of Hollywood. But the carefully constructed image of "Uncle Walt", would seem to have masked a person beset by phobias and obsessions, an antisemite by family tradition, an FBI informant for 25 years, entrusted with revealing the names of Hollywood actors, producers, and union leaders suspected of subversive activities. Many popular legends, as we well know, conceal a private and darker side. Or a grotesque, tasteless one: once again, non-official sources within Disney recount that eleven midgets in Pinocchio outfits were hired to prance around on the theater marquee for the film's New York premiere, but - after a few too many drinks - the scene that greeted the parents and children at the afternoon matinee was of eleven naked men belching and cavorting.

One clear, specific throughline in Christian Holstad's work is an analogous recuperation - sometimes ironic, sometimes disturbing - of imagery, styles, icons, ideologies, and objects from the recent past, to call into question their most clichéd meanings: the aesthetics of the psychedelics Sixties - and the more glamorous disco era - a certain pre-AIDS gay idealism, Hallmark greeting cards, porn magazines, old vinyl records, vintage clothes... This reclamation, or conversion, relies on a vast selection of expressive techniques and operating models, which include drawing, collage, assemblage, video, performance, but also others from the world of crafts, like sewing, knitting, and crochet. And so a colourful string of cardboard letters, topped off by a gift bow, looks like a birthday party decoration but actually spells out the words "infect others". In a similar way, an ordinary McDonald's, fitted out with a shiny jukebox, becomes a venue for criticizing an old regulation, still in force,

"That is the process of wrapping or binding off sections of yarn to resist the dye during the dye process, before the textile is woven. This wrapping or binding may be done on yarn to be used for warp weft or both. The unwrapped areas of the yarn absorb the dye, while the wrapped sections remain undyed. The image produced after weaving is soft and blurry often referred to as a ghost image. Like any craft or art form, ikats vary widely from country to country and region to region. Designs may have symbolic of ritual meaning or have been developed for export trade. Ikats are often symbols of status, wealth, power and prestige. Perhaps because of the difficulty and time required to make ikats, some cultures believe the cloth is imbued with magical powers."

Taken from wikipedia...

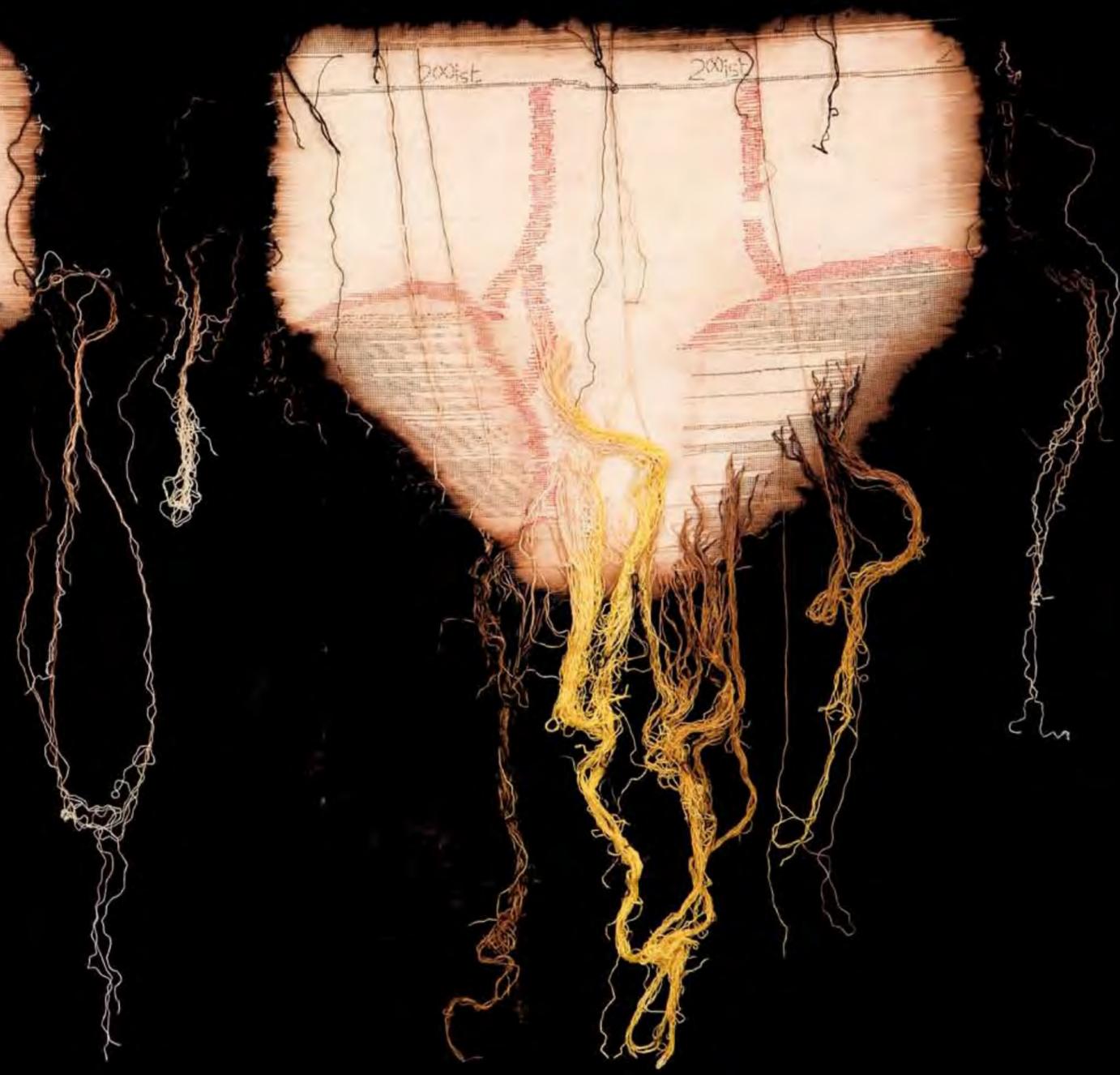
Christian Holstad

that prohibits dancing in public places without a license; and an abandoned deli in midtown Manhattan, Prince's (which Holstad renamed Leather Beach) is transformed into a sex shop where behind blacked-out windows, one can experience the icons and totems of Seventies S&M culture. These are spaces and situations that the artist sets up to allow something to take place, or rather, to restage something that has already taken place, in a new context. It is a redemption that always lives, however, with the doubt of an ambiguous interpretation.

The special project entitled *Primaries Underwear* (from the "Towel Work" series) that Holstad has conceived for the two central pages of *Mousse* is also based on this evasiveness. The double-page spread reduces one of the most evocative, recurring images in the artist's aesthetic repertoire to a sort of isolated juju, in a solipsistic dimension, that seems to be coming undone; or, in a relationship context, to an allegorical, ambiguously sexual (non-)encounter between two men, where an act of deletion is at work in the area of the genitals. As in *Disconnect in a Blue Desert* (a collage of paper cuttings that shows two young men having sex), the background is a sterile, aseptic landscape, and like the collages where the artist isolates idyllic sex scenes against a background of Art Deco interiors, the penetration and erotic charge are subdued by the metaphorical censorship of the sex organs. Much of the artist's visual and conceptual world can be traced to this work. The choice of men's underwear returns in his well-known gas masks, with tin cans in place of the mouthpieces, exercising their alarming aura, or the chandelier in *Practice Makes Practice*, or the lawn chair in *Cocoon*. More generally, Holstad often transforms clothes and costumes into a bestiary, like the snakes in *Defined Through Deflation and Limits of Exposure*, or the donkeys in "House Training Series". Then there is his interest in various crafts: the text copied from Wikipedia that the artist has chosen to accompany the project describes an ancient dyeing technique in which some strands are, to put it in Holstad-like terms, "infected", while others resist penetration by the pigment. And it is above all this definition - in how it describes these "preserved areas", similar in concept to the rubbed-out ones in *Eraserhead* and reminiscent of the patches that are "impermeable" to memory in *Brain Quilt* - that becomes an illuminating metaphor for one of the most significant themes in all of Holstad's work: that of infection/prevention, more manifest in some pieces, especially when translated into the other pairing of communication/solitude, or more generally, into that of love/loss. One perfect example is *Life Is a Gift* - a piece inspired by the story of David Phillip Vetter, the "boy in the bubble", who lived for twelve years in a plastic environment with no human contact, because he completely lacked an immune system - where the theme of isolation and fear of infection, and of solitude, is taken to an extreme. Once more, however, the signs are inverted and switched around, seeking new strategies to subvert the dominant interpretation: the artist furnishes David's "bubble" in the gallery with a crocheted sleeping bag and other objects, thus turning it back into a domestic environment. But, whether it is a question of blending together often diametrically opposed subcultures, of human/animal hybrids (like the glam-punk hyena in *Moving Toward the Light*), or of activism within movements like Fancypantz and, later, the Black Leotard Front, there is no form of infection (in all its possible senses) or communication that does not pass through the personality and person of the artist, who has always been interested in "the shifty relationships between touch, neurology, and sublimar states" ("to infect others" above all in this sense). Because as Paul Valéry said, "there is no theory that is not a fragment, carefully prepared, of some autobiography".

Si ringrazia la Galleria Massimo De Carlo per il supporto alla realizzazione del progetto.

Mousse would like to thank Galleria Massimo De Carlo for its help in making this project possible.





FORMS EXCEEDING IDEAS

Stefania Palumbo

Quante e quali forme può assumere il linguaggio - attraverso i diversi media - per comunicare idee, assunti politici, riflessioni filosofiche? Emily Wardill, di un buon numero, è riuscita a farne un uso versatile, spregiudicato: le sue performance, installazioni, e film in 16 mm creano scenari immaginifici, fra modernismo e barocco, esplorazioni eclettiche dei percorsi della storia del pensiero, o viceversa, sono capaci di suggestioni molteplici, attraverso una ricercata assenza di forma, come nel caso di *Sea Oak*, uno dei suoi film più recenti, dove non solo non vedremo delle querce: non vedremo assolutamente niente.

Probabilmente il miglior approccio alla comprensione del lavoro di Emily Wardill (*Rugby*, Inghilterra 1977) consiste nel considerare le motivazioni per l'assegnazione della borsa Follow Fluxus-After Fluxus (istituita dal Nassauischer Kunstverein Wiesbaden), di cui l'artista è stata insignita quest'anno: individuare giovani il cui lavoro suggerisca idee riconducibili a Fluxus – movimento che a Wiesbaden presentò il suo primo evento di propagazione planetaria, il Fluxus International Festival of Very New Music (1962).

Rintracciare delle linee di contatto fra il lavoro di Emily Wardill e Fluxus, significa stabilire dei precedenti al suo vasto mondo di riferimenti. Dal video alla performance, dalla costruzione scenografica alla pittura, Wardill si appropria di ogni mezzo per restituire l'immagine di una verità che non si estrinseca in maniera intelligibile, ma attraverso una peculiare oscurità. La componente politica che ha caratterizzato Fluxus – o il Dadaismo, al quale si ispirava – è quella propria delle avanguardie: mettere in discussione e, conseguentemente, in crisi, il sistema costituito.

Nel corso di tutto il secolo scorso, abbiamo assistito a diverse rappresentazioni del pensiero dissidente, diversi modi di aderire all'auspicio espresso da Rimbaud di “un disordine necessario”. L'essere “anti” di molti movimenti artistici, intellettuali e politici ha caratterizzato intere generazioni. Fluxus ha definito un modo di confrontarsi provocatoriamente con la società contemporanea. L'atteggiamento di Emily Wardill è indubbiamente più sottile, ma non meno efficace; la destrutturazione del linguaggio operata dai suoi lavori ha una potenza altrettanto dirompente. Film come *Born Winged Animals and Honey Gatherers of the Soul* (2005) e *Basking in what feels like “an ocean of grace”*, *I soon realise that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognising myself* (2006) o ancora come *Ben* (2007) operano degli apparenti scollamenti fra forma e senso che si rivelano, poi, straordinari dispositivi psicologici di attivazione del pensiero critico dello spettatore.

Born Winged... è identificato dal Tate's Artists Film and Video Programme come una “traduzione visiva e fonetica di un estratto da *Sulla Genealogia della Morale* di Nietzsche (1887)” in cui il filosofo tedesco afferma che gli uomini non saranno mai capaci di scoprire chi sono veramente e che, per di più, nel tentativo, si perderanno. Ad ispirare l'artista è l'immagine, che Nietzsche utilizza a esemplificazione del suo assunto, dell'uomo assorto – “divinamente distratto” – e improvvisamente destato dai dodici rintocchi pomeridiani di una campana. Tratto, da quest'evento minimo, verso una serie d'interrogativi esistenziali che non trovano risposta, l'uomo è ulteriormente destinato ad una perdita di coscienza del reale.

Il film, in 16mm, si divide in due tracce, una sonora e l'altra visiva, dove i tocchi di mezzogiorno della campana della chiesa di Sant'Anna, nel quartiere di Limehouse nell'East End londinese,

sono associati, volutamente fuori sincronia, a un montaggio di scene di vita quotidiana, riprese nello stesso quartiere. La ricerca di sé è scandita da un suono che più che mettere in relazione le immagini, ne sottolinea un profondo isolamento. Concetti filosofici, politici, psicoanalitici sono il sostrato dei film di Emily Wardill, rielaborati in un repertorio visuale immaginifico che rivisita la storia delle idee, giocando con una narrativa di complesse interrelazioni e la colonna sonora dodecafonica, composta dall'artista stessa. Ancora, la struttura del linguaggio e la conversione che ne attuano i media è alla base della sua ricerca. In questo senso, il mezzo con cui le idee vengono espresse assume un'importanza fondamentale; l'utilizzo della pellicola in 16 mm – imprescindibile per Wardill – non è una scelta puramente estetica, ma risponde alla precisa volontà di voler restituire, attraverso l'immagine filmica, la natura lapidaria degli oggetti. Nelle sue installazioni, come *The Reader's Wife* (2007), video, film, fotocopie di dipinti e collage diventano simboli di un accurato meccanismo linguistico.

La sintassi cinematografica di Wardill opera, analogamente, come un misterioso ingranaggio visivo, in cui i codici ordinari d'interpretazione possono essere messi da parte, per lasciarsi trasportare in quella che sembra una suggestiva rappresentazione dell'inconscio.

In *Ben* due voci narranti ci raccontano due differenti storie. Una voce femminile – non madrelingua (un espediente che accentua la sensazione di distacco) – legge il caso del comportamento sociale di un paziente – Ben – che gli studenti di psicologia americani usano per comprendere lo stato di paranoia; una voce maschile, con l'intonazione usata per indurre uno stato d'ipnosi, legge un esperimento usato da Sigmund Freud per illustrare l'idea di “allucinazione negativa” (quando il paziente crede che una stanza piena di oggetti sia vuota). Il film, leggibile come una rappresentazione onirica di un caso di allucinazione negativa, è girato a colori, ma registra una scenografia e dei personaggi vestiti e truccati in bianco e nero. Visivamente è forte il richiamo alle invenzioni artistiche di Oskar Schlemmer e di Fortunato Depero. Nel 2007, viene presentato all'ICA di Londra il film *Sick Serena and Dregs and Wreck and Wreck* (2007) dove le vetrate medioevali delle chiese inglesi sono la base di partenza per l'analisi dei processi di un'imperante cultura visiva, creando dei paralleli fra passato e attualità. Nel medioevo, la liturgia era narrata attraverso le immagini sulle finestre delle chiese, sostituendo la parola scritta per il popolo analfabeta. Da qui un alternarsi e un sovrapporsi, nel film, di messe in scena, costruite e illuminate come eco visiva delle vetrate, mescolando l'iconografia medievale a riferimenti alla superstizione contemporanea e a sketch comici, come quello di Amira che legge le Pagine Gialle invece della Bibbia. Diversi livelli narrativi si sovrappongono – accompagnati da altrettanti livelli sonori – creando analogie con le forme del melodramma cinematografico

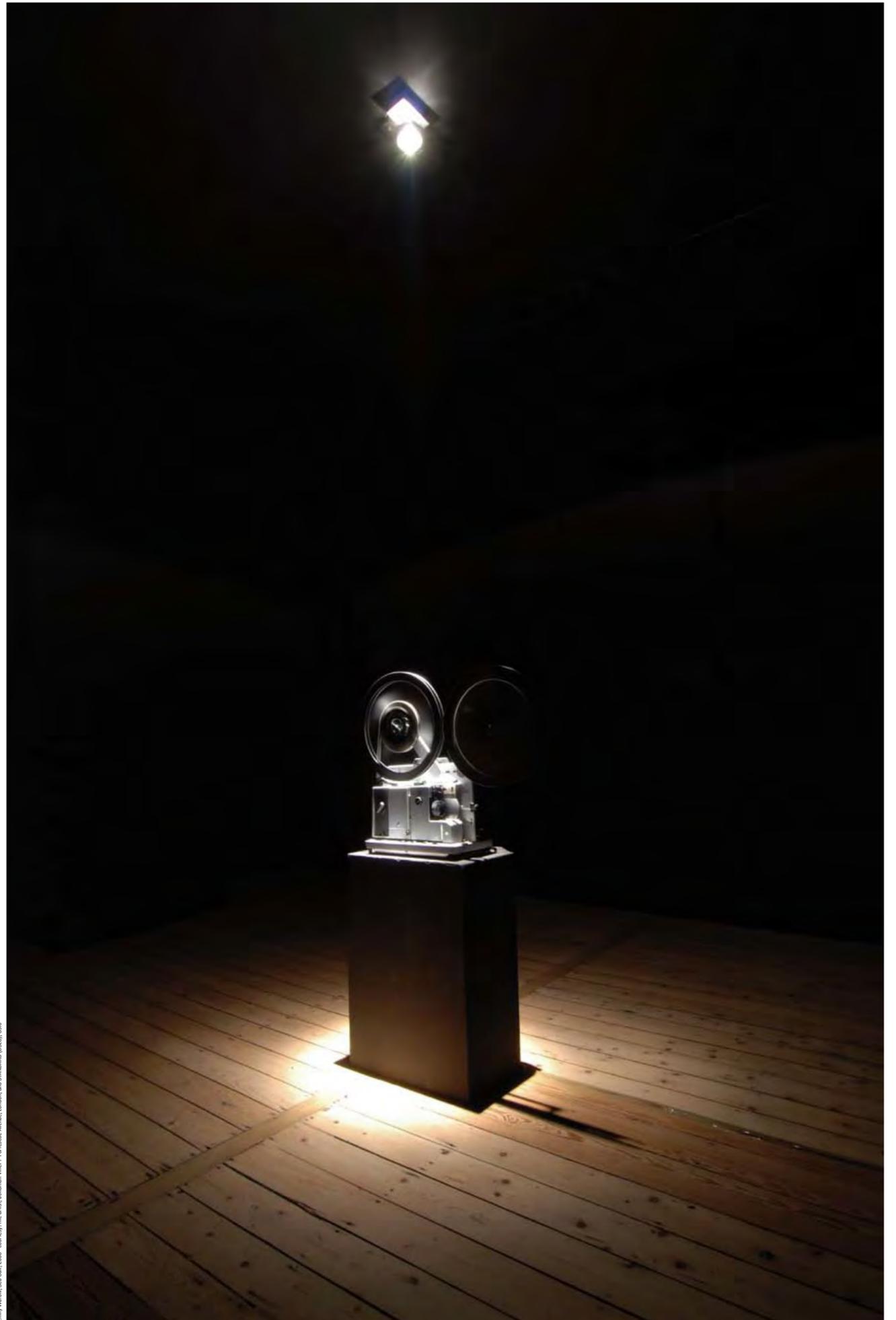
fassbinderiano, analogie e slittamenti che dissimulano messaggi intensamente politici nella forma di una comunicazione che catturi l'attenzione popolare.

Metafore e allegorie subiscono un processo metamorfico per adattarsi ai codici comunicativi delle varie età storiche, informando sempre un linguaggio che abilmente incorpora significati ulteriori. *Sick Serena and Dregs and Wreck and Wreck* rimanda anche all'analisi che – del palco – fa Jacques Rancière come spazio che unisce l'attività pubblica alle fantasie personali. Tutto il lavoro di Wardill appare come un grande esperimento scientifico in cui lo spettatore è catapultato nelle fase di sospensione tra il dato iniziale e la soluzione finale, in quel limbo in cui la logica compie le sue esplorazioni più azzardate, dove l'irrazionale diventa passaggio obbligato per il raggiungimento di una soluzione che altrimenti non potrebbe considerarsi completa e dove allo spettatore viene dedicato uno spazio all'interno del lavoro per potersene così appropriare.

Una delle opere recenti di Emily Wardill *Sea Oak* (2008), presentato alla mostra di chiusura del grant di Wiesbaden, raggiunge un punto estremo della ricerca sul linguaggio e i suoi paradigmi. L'artista realizza un film “cieco” dove il dualismo tra pensiero e forma, parola e oggetto è sintetizzato in una pellicola in 16 mm che trasmette un'immagine buia, mentre è il proiettore stesso a essere illuminato. L'audio consiste in una serie di interviste realizzate con il gruppo di esperti del “Rockridge Institute” dell'università di Berkeley in California che, fino all'aprile del 2008, ha sviluppato una ricerca sulla retorica della politica contemporanea. L'utilizzo di parole che possono suscitare determinate reazioni visive in chi le ascolta, e che possono, di conseguenza, determinare l'adesione a un partito, è esaminato attraverso un particolare metodo di analisi del linguaggio contemporaneo, insieme con la sua capacità di suggestione sugli schemi interpretativi personali.

Eric Haas, membro dell'istituto, c'introduce, all'inizio del film, alla completa assenza di immagini, descrivendo come, in qualsiasi persona, la parola “bird” suscita una figura simile – una sorta di volatile prototipico. L'ascolto del film è quindi una sorta d'esperimento al quale l'artista ci chiede di sottoporci, riproponendo la possibilità di entrare nel suo lavoro e appropriarcene in modo soggettivo – ma questa volta in maniera totale – proprio attraverso l'abbandonando della dimensione fisica della forma. Il dipanarsi delle pellicola nera accompagna l'esplorazione dell'uso del simbolismo nella politica, attraverso cui emozioni e valori religiosi sono stati assimilati, per esempio, alle tesi repubblicane.

L'impianto intellettuale e filosofico dell'artista inglese è chiaro fin dall'inizio, sottende ogni opera, ne accompagna la comprensione e ne struttura la sintassi: in questo la giuria di Wiesbaden ha ritrovato la scintilla eversiva e propulsiva di Fluxus, non meno che nell'ampio spettro di azione in cui il pensiero della Wardill si esprime.



Emily Wardill, *Sea Oak*, 2008 - courtesy the artist, Jonathan Viner / Fettescoe Avenue, London, and STANBRO (DSLO), Oslo

How many forms, and what kind, can language take in different media to communicate ideas, political positions, philosophical reflections? Emily Wardill has managed to make versatile and daring use of a good many. Her performance pieces, installations, and 16mm films create scenarios rich in imagery that lie halfway between Modernism and the Baroque; ofbeat explorations that trace the history of thought, or that suggest multiple ideas through a sophisticated absence of form, as in the case of *Sea Oak*, one of her most recent films, where not only do we not see any oaks: we see nothing at all.

The best approach to understanding the work of Emily Wardill (born in Rugby, England in 1977) is to consider the motivations for awarding her the Follow Fluxus-After Fluxus prize (instituted by Nassauischer Kunstverein Wiesbaden) this year: its goal is to identify young artists whose work suggests a connection to Fluxus, a movement that staged its first event of global propagation, the Fluxus International Festival of Very New Music (1962), in Wiesbaden. Linking Emily Wardill's work to Fluxus means establishing precedents for her vast universe of references. From video to performance and from scene-building to painting, Wardill appropriates every means possible to offer the image of a truth that cannot be extrapolated in an intelligible way, but rather through a peculiar obscurity. The political aspect that characterized Fluxus – or Dadaism, by which it was inspired – is characteristic of an avant-garde

movement: questioning, and thus disrupting the establishment. Throughout the 20th century, we witnessed various expressions of dissident thought, different ways of echoing Rimbaud's hope for "a necessary disorder". The "anti-ness" of many artistic, intellectual, and political movements became a hallmark of entire generations. Fluxus defined a way of provocatively confronting contemporary society.

Emily Wardill's attitude is definitely more subtle, but no less effective; the deconstruction of language in her work has an equally explosive power. Films like *Born Winged Animals and Honey Gatherers of the Soul* (2005) and *Basking in what feels like "an ocean of grace", I soon realise that I'm not looking at it, but rather that I AM it, recognising myself* (2006) or like *Ben* (2007) create apparent disjunctions between form and sense that come to be revealed as extraordinary psychological devices for triggering critical thought in the viewer. The Tate's Artists' Film and Video Programme called *Born Winged...* "a mesmerising visual and phonetic translation of an excerpt from the prologue to *On the Genealogy of Morality* 1887 by nineteenth-century German philosopher Friedrich Nietzsche. In this text he argues that humans have never been able to find out who they really are and even in the attempt to do so they inevitably lose themselves". The artist is inspired by the image, which Nietzsche uses by way of example, of a person absorbed in thought – "divinely distracted" – then suddenly awakened by the twelve strokes of a bell at noon. Drawn by this insignificant event towards a series of existential questions that go unanswered, man is destined in the end to lose his sense of reality. The 16mm film is divided into an audio track and a video track, in which the noonday chimes of the church of St. Anne, in the Limehouse neighbourhood of London's East End, accompany – intentionally off-synch – a montage of scenes of everyday life, filmed in the same neighbourhood. The search for self is punctuated by a sound that doesn't create a relationship between images so much as underline a profound isolation.

Philosophical, political, and psychoanalytic concepts are the substratum of Emily Wardill's films, reworked into a rich visual repertoire that retraces the history of thought, playing with a narrative of complex interrelations and a twelve-tone soundtrack composed by the artist herself. Once again, the structure of language and its transformation at the hands of the media are at the heart of her investigation. In this sense, the means by which ideas are expressed takes on fundamental importance; the use of 16 mm film – which Wardill finds essential – is not a purely aesthetic choice, but rather responds to specific desire to restore the lapidary nature of objects through the filmic image. In installations like *The Reader's Wife* (2007), video, film, and photocopies of paintings and collages become symbols of a precise linguistic mechanism.

Wardill's cinematic syntax analogously functions like a mysterious visual contrivance, in which the ordinary codes of interpretation can be put aside, letting yourself be transported into what seems a fascinating representation of the unconscious. In *Ben*, two voiceovers tell two different stories. A female voice – not a native speaker (an expedient that accentuates the sense of detachment) – reads out a case history recounting the social behaviour of a patient – Ben – used by American psychology students to understand the state of paranoia; a male voice, in the intonation employed to induce a state of hypnosis, reads an experiment that Sigmund Freud used to illustrate the concept of "negative hallucination" (when a patient believes that a room full of objects is actually empty). The film, which could be seen as an oneiric representation of a negative hallucination, is shot in colour, but shows a set and characters dressed and made up in black and white. There is also a visually strong reference to the artistic inventions of Oskar Schlemmer and Fortunato Depero. In 2007, the film *Sick Serena and Dregs and Wreck and Wreck* (2007) was presented at the ICA in London; in it, the medieval windows of English churches serve as a starting point for analysing the processes of a dominant visual culture, creating

parallels between past and present. In the Middle Ages, the liturgy was narrated through stained glass windows, which took the place of the written word for the illiterate population. In the film this leads to an alternation and layering of scenes, constructed and illuminated like a visual echo of the windows, mingling medieval iconography with references to contemporary superstitions and comic sketches, like the one of Amira reading the Yellow Pages instead of the Bible. Different levels of narrative overlap – accompanied by an equal number of audio levels – creating analogies with Fassbinderian forms of cinematic melodrama, analogies and shifts that conceal intensely political messages in a form of communication that captures popular attention.

Metaphors and allegories undergo a metamorphosis to adapt to the communicative codes of different historical eras, always moulding a language that skillfully incorporates additional meanings. *Sick Serena and Dregs and Wreck and Wreck* also refers to Jacques Rancière's analysis of the stage as a space that unites public activity with personal fantasy.

All of Wardill's work seems a vast scientific experiment that catapults the viewer into the phase of suspension between initial givens and the final solution, into the limbo where logic performs its riskiest explorations, where irrationality becomes an obligatory passage towards a solution that otherwise could not be considered complete, and where viewers are given a space within the work so that they can appropriate it.

One of Emily Wardill's recent works, *Sea Oak* (2008), presented at the closing exhibition for the Wiesbaden award, reaches the limits of exploring language and its paradigms. The artist has created a "blind" film in which the duality of thought and form, word and object, is summed up in a 16mm film that transmits a dark image, while the projector itself is lit up. The audio track consists in a series of interviews with a group of experts from the Rockridge Institute in Berkeley, which until April 2008, was conducting a study into contemporary political rhetoric. The use

of words that can elicit specific visual reactions in the listener and consequently foster support for a party is examined through a unique method of analysing contemporary language, along with its power of suggestion in regard to personal schemes of interpretation.

At the beginning of the film, Eric Haas, a member of the institute, introduces us to the complete absence of images, describing how the word "bird" will evoke a similar image to anyone – a sort of prototypical fowl. Listening to the film is thus a sort of experiment that the artist asks us to subject ourselves to, offering an opportunity to enter her work and appropriate it in a subjective way – this time entirely – by abandoning the physical dimension of form. The black film unwinds to accompany an exploration of how symbolism is used in politics, with emotions and religious values becoming associated, for example, with Republican ideas. The English artist's intellectual and philosophical framework is clear from the outset, underlying every piece, guiding how it is understood, and structuring its syntax: this is where the jury in Wiesbaden saw the subversive, propulsive spark of Fluxus, as in the wide spectrum of action through which Wardill expresses her ideas.



Emily Wardill, *Sick Serena and Dregs and Wreck and Wreck*, 2007 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo



Penser | Classer

_Paola Nicolin

_Paola Nicolin

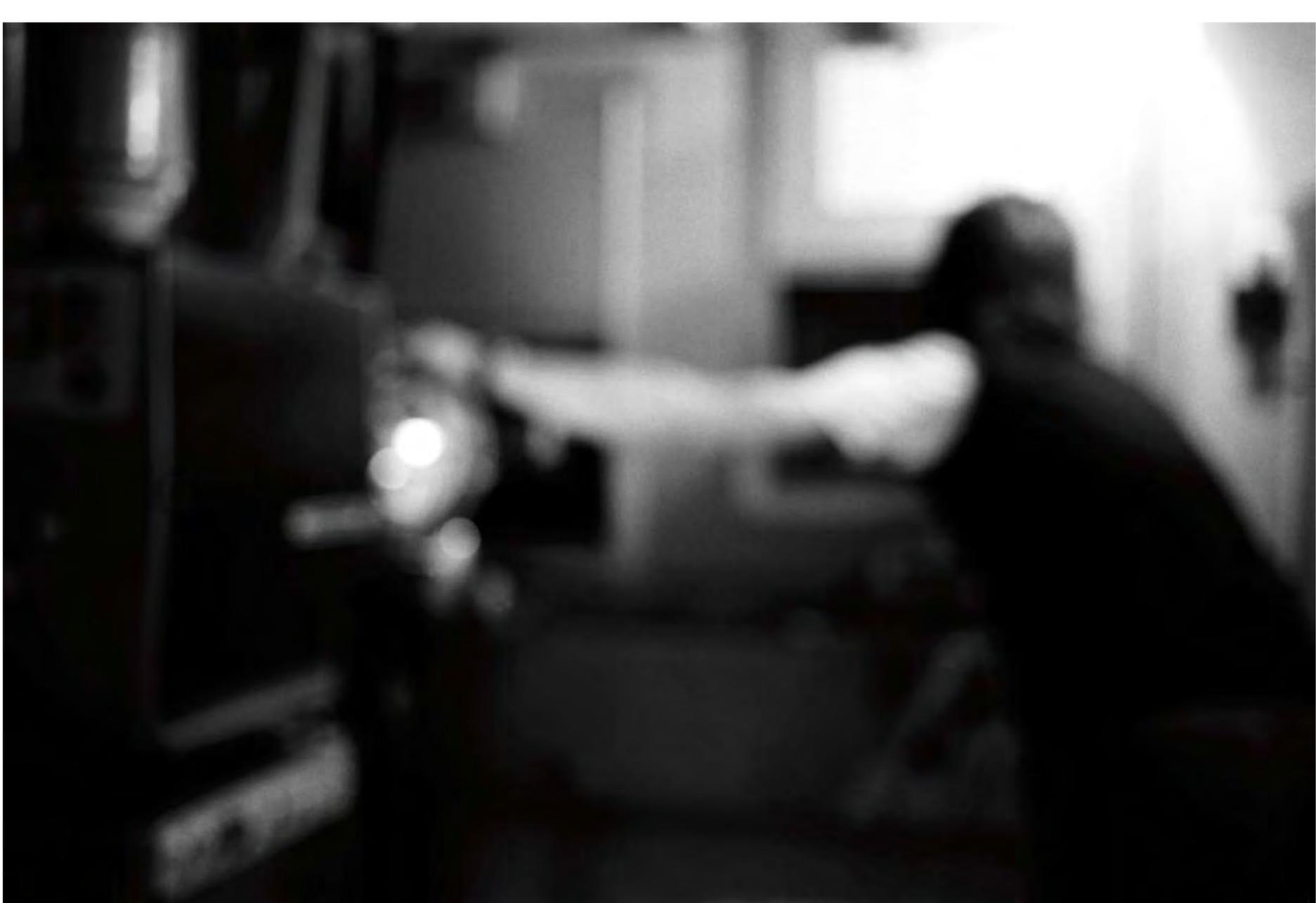
_Paola Nicolin

_Paola Nicolin

_Paola Nicolin

_Paola Nicolin

Il lavoro di Aurélien Froment è un ipertesto, un puzzle di elementi - ora omologhi, ora compositi - elegantemente ordinati in una ragnatela di riferimenti. Avvincente territorio postmoderno quello dell'artista francese - classe '76 - in cui Paola Nicolin ha voluto avventurarsi, per scoprire, per esempio, i nessi fra un isolotto alla foce del fiume Hudson, l'architettura arcologica e una libreria di titoli concatenati. Ma anche per analizzare il modo peculiare con cui Froment indaga la relazione fra segno e oggetto, linguaggio e significato, nel complesso mondo dei media.



Aurélien Froment, Instructions for a 35 mm Projector - courtesy: STORE, London

Non so se Paolo Soleri ne fosse affetto, ma di certo ne era Georges Perec.

L'ossessione di classificare, elencare, incastrare in combinazioni sempre nuove e diverse aveva fatto presa sulla sua mente e, di conseguenza, sulla sua scrittura. Dello scrittore francese, morto nel 1982 a Parigi, era caratteristica la tensione costante verso le enumerazioni, le parole crociate e giochi di logica, che produceva per i settimanali. Di certo, entrambi condividono quel talento per l'arte combinatoria che ha permesso all'architetto italiano di modulare, nel deserto dell'Arizona, Arcosanti (dal 1970 a oggi), un'alternativa eco-sostenibile all'*urban sprawl*, e a Perec di creare Bartlebooth, personaggio-metafora di *La Vie mode d'emploi*, romanzo senza avvenimenti, ma dove tutte le storie s'incastrano l'una nell'altra, quasi fossero cunicoli scavati nel passato dalle persone che hanno abitato nel palazzo parigino di Rue Simon-Crubellier, dal giorno della sua edificazione sino alle otto di sera del 23 giugno 1975.

A questi due universi paralleli, s'ispira anche il lavoro di Aurélien Froment (Angers, Francia, 1976) dal titolo *De l'Ile à hélice à Ellis Island* (2005-2007), che altro non è se non una mensola appesa

al muro che regge quarantaquattro libri, organizzati in modo tale che l'ultima parola del titolo di ciascuno sia la prima del titolo successivo.

Froment lavora con la fotografia, il video, la performance, ma è soprattutto il carattere spaziale dell'uso del testo, sia esso filosofico, poetico, saggistico, fantascientifico, a caratterizzare il suo lavoro che chiede di essere letto, prima che esteticamente apprezzato.

Nel caso di *De l'Ile à hélice à Ellis Island*, in particolare, l'opera gioca sul doppio piano della semplicità e della complessità, in quanto appare nella veste domestica e accessibile della mensola di libri per poi rivelarsi come dispositivo articolato che organizza una stratificazione densa di materiale e riferimenti in un modo scorrevole.

Non a caso si potrebbe dire che Froment organizza immagini come capitoli di un romanzo d'appendice. Il titolo di *De l'Ile à hélice à Ellis Island* rimanda a due altri titoli – di libri – seppure non fisicamente presenti nell'elenco. L'île à hélice (L'isola a elica), il nome della nave sulla quale Paolo Soleri è salpato alla volta degli Stati Uniti dopo la guerra, ma anche il titolo di un romanzo – meno noto – di Jules Verne. Ellis Island invece suona come il nome dell'isola nella baia di New York dove, sino al 1924, gli immigranti – e dunque anche Paolo Soleri – aspettavano di ottenere il visto per il nuovo mondo, ma è anche il titolo – seguito da “histoires d'errance et d'espoir” – di uno dei romanzi più felici di Perec, scritto dopo il successo di *La Vie*, pubblicato nel 1995, e dedicato a questa isola-soglia, dove erranza e speranza si confondono, cercando i contorni di un'identità il cui segno è la cancellazione. Dal libro nel 1977 nasce il documentario su quel che restava degli uffici di Ellis Island – abbandonati dal 1954 – realizzato da Robert Bober in collaborazione con Perec stesso. L'intrico di riferenti, nomi e situazioni piace tantissimo a Froment che con il testo, il libro, l'archivio e la libreria, ama molto costruire spazi mentali. Anche nel caso di *De l'Ile à hélice à Ellis Island* è la capacità di reinventare quest'arte combinatoria, che parte dall'oggetto e arriva alla fotografia, al libro e al video a rendere interessante il suo lavoro. L'incastro si arricchisce poi grazie a quell'idea di illusione e realtà, di passato e presente, di presenza e assenza suggerita dal fatto che i libri da cui è originato il progetto sono assenti, che l'isola è il simbolo delle incertezze ed è diventato oggi un luogo di memoria e della persistenza di tracce, che tutta l'operazione passa dal piano della lettura al piano della messa in discussione dell'oggetto della nostra attenzione: è la libreria? È la storia dell'isola? È l'utopia di Arcosanti? È l'illusione di un'erranza che mette le radici? La manipolazione del testo, del linguaggio e del processo stesso della costruzione dell'immagine si fa più complessa quando la partenza è un progetto editoriale, come nel caso di *L'Archipel* (2003-2007). Il lavoro era stato commissionato a Froment dal Centre National de la Photographie di Parigi. Insieme a Pierre Leguillon, responsabile dell'impaginazione grafica, l'artista ha selezionato una serie d'immagini, organizzate attorno a tre isole tematiche. L'opera funziona come una sequenza di tre finestre, ognuna delle quali si apre su una raccolta di oggetti e immagini. Dalla selezione dei festi e delle immagini, Froment è passato alla costruzione di spazi, fino alla costituzione di un arcipelago di significati e riferimenti – da Yona Friedman a Werner Herzog e molto altro – spesso indecifrabili, ma compilato in maniera impeccabile. E infatti era Perec a scrivere: “Pensare/Classificare”.

Il confronto si gioca sull'investigazione del ruolo delle immagini, del loro statuto, della veridicità o meno del loro contenuto e dell'infinita possibilità di combinarne sequenze, vettori di altrettanti infiniti significati. È il gioco delle carte, ben formalizzato da Froment nella più recente *Who Here Listens (To) BBC News on Friday Nights?* (2008).

L'idea di ripresa del processo e del film come investigazione del quotidiano la fa da protagonista, invece, nel video *L'Adaptation Manifeste* (2008). Sorta di antologia cinematografica del “leggere” – e anche citazione più o meno esplicita di una serie di quadri di fanciulle riprese nella lettura (da Fragonard in poi) – il video è una sequenza di remake cinematografici, dove l'artista chiede all'attrice Karine Lazard di recitare celebri scene di lettura interpretate da famose attrici in film autoriali. Sul monitor si passa dalla Julienne Moore di *The Hours* alla Lolita di Stanley Kubrick, passando per le scene di Fahrenheit 451.

Théâtre de poche (2007) è una *boite en valise* sulla manipolazione delle immagini. Nel video di dodici minuti, un uomo estrae delle immagini dalle tasche del suo vestito, di fronte, la platea degli spettatori. Tema la relazione tra monitor e

corpo, dispositivi e iTouch che hanno radicalmente trasformato comportamenti e gesti del quotidiano. Froment lega il passato al presente, perché l'uomo che manipola immagini, oggetti e artefatti è, in realtà, un mago, una figura centrale del mondo dello spettacolo, dell'illusione, della finzione che spinge sino ai massimi livelli di resistenza la capacità dubitativa dell'uomo moderno. Una coreografia, un puzzle, un formicaio fitto di cunicoli come *La vie* di Perec o le unità abitative di Arcosanti.

_Aurélien Froment

Aurélien Froment's work is a hypertext, a jigsaw puzzle of elements - sometimes uniform, sometimes composite - elegantly organized into a spiderweb of references. This French artist, born in '76, works in an intriguing postmodern territory that Paola Nicolin ventures into with the aim of discovering, for example, the links between an island at the mouth of the Hudson River, arcological architecture, and a bookshelf that creates a daisy chain of titles. But also to analyse the distinctive way in which Froment explores the relationship between sign and object, language and meaning, in the complex world of the media.

I don't know whether Paolo Soleri had it, but Georges Perec certainly did.

The obsession with classifying things, listing them, fitting them into different new combinations overran his mind and as a result, his writing. This French writer, who died in Paris in 1982, had a constant mania for enumeration, like the crosswords and logic puzzles he created for weeklies. Both of them definitely share the combinatorial talent that allowed the Italian architect to develop Arcosanti (1970 to the present) in the Arizona desert, as an environmentally sustainable alternative to urban sprawl, and Perec to create Bartlebooth, the metaphorical character of La Vie mode d'emploi. In this eventless novel, all the stories fit together like tunnels dug into the past of the inhabitants of a Parisian apartment building on Rue Simon-Crubellier, from the day it was built until eight o'clock in the evening on June 23, 1975. These two parallel universes are also the inspiration for a piece by Aurélien Froment (born in Angers, France in 1976) entitled *De l'Ile à hélice à Ellis Island* (2005-2007), which is simply a shelf on the wall holding 44 books, organized so that the last word in the title of each is the first word in the next.

Froment works in photography, video, and performance art, but his work is characterized above all by the spatial use of text, be it philosophy, poetry, essay, or science fiction, requiring viewers to become readers.

In the specific case of *De l'Ile à hélice à Ellis Island*, it works on a double level of simplicity and complexity, taking the familiar domestic guise of a bookshelf, but then revealing itself to be a convoluted device that organizes densely-layered materials and references in a fluid way.

Not coincidentally, one could say that Froment organizes images as if they were chapters in a feuilleton.

The title *De l'Ile à hélice à Ellis Island* refers to two other titles (of books) though they are not physically included in the list. L'île à hélice (Propeller Island) was the name of the ship that brought Paolo Soleri to the United States after the war, but also the title of a lesser-known novel by Jules Verne. Ellis Island is the name of the island in the New York bay where until 1924, immigrants (including Paolo Soleri) waited to get their visas to the new world, but is also the title – followed by “histoires d'errance et d'espoir” – of one of Perec's happiest novels. Written after the success of *La Vie* and published in 1955, it is dedicated to this island threshold where wandering and hope are intermingled, trying to outline an identity whose hallmark is erasure. In 1977, the book became the basis for a documentary about what remained of the Ellis Island offices (abandoned in 1954), made by Robert Bober in collaboration with Perec himself. Froment is very fond of jumbled-together references, names and situations, and loves to construct mental spaces out of texts, books, archives and shelves. In *De l'Ile à hélice à Ellis Island* as well, the ability to reinvent this combinatorial art, starting with objects and arriving at photography, books and videos, is what makes his work interesting. This interlocking of elements is also

accentuated by the idea of illusion and reality, past and present, and presence and absence, suggested by the fact that the books which inspired the project are not included, that the island is a symbol of uncertainties and has become a monument to the persistence of memory, and that the entire operation shifts from the level of reading to the level of questioning the focus of our attention: is it the bookshelf? Is it the history of the island? Is it the utopia of Arcosanti? Is it the illusion of a form of wandering that puts down roots?

The manipulation of text, language and the very process of constructing images becomes more complex when it starts off from a publishing project, as in the case of *L'Archipel* (2003-2007), commissioned by the Centre National de la Photographie in Paris. Along with Pierre Leguillon, who oversaw the graphic layout, the artist selected a series of images, organized around three thematic islands. The piece acts as a sequence of three windows, each revealing a collection of books and objects grouped together on pasteboard. After selecting texts and images, Froment moved on to constructing spaces, creating an archipelago of meanings and references – ranging from Yona Friedman to Werner Herzog and many others – that are often indecipherable, but flawlessly compiled. Perec, after all, was the one who wrote "Think/Classify".

This juxtaposition hinges on investigating the role of images, their rules, the truth or falsehood of their content and their infinite

potential to create sequences, vehicles for an equally infinite number of meanings. It is the card game that Froment lays out so skillfully in his more recent *Who Here Listens (to) BBC News on Friday Nights?* (2008).

The focus of the video *L'Adaptation Manifeste* (2008), on the other hand, is the idea of recording the process, and of film as an investigation of daily life. A sort of cinematic anthology of "reading" – and also a more or less explicit citation of a series of paintings of young girls reading (from Fragonard on) – this video is a sequence of cinematic remakes, in which the artist asked actress Karine Lazard to reenact famous reading scenes featuring well-known actresses in films d'auteur. The monitor shifts from Julie Moore in *The Hours* to Stanley Kubrick's *Lolita*, by way of *Fahrenheit 451*.

Théâtre de poche (2007) is a *boîte-en-valise* about the manipulation of images. In this twelve-minute video, a man pulls pictures out of his pockets, facing a theatre full of spectators. The theme is the relationship between the monitor and the body, gadgets, the iTouch, things that have radically transformed our daily habits and behaviour. Froment links the past to the present, because the person manipulating images, objects, and devices is actually a magician, a pivotal figure in the world of spectacle, illusion, and fiction who pushes modern man's capacity for doubt to the limits of endurance. This is a choreography, a puzzle, a labyrinth of tunnels like Perec's *La Vie* or the housing units of Arcosanti.



Aurélien Froment, *Pour en finir avec la profondeur de champ* (My final words on the depth of field) - courtesy: STORE, London



Aurélien Froment, *The Apse, the Bell and the Antelope* - courtesy: STORE, London



GIOVANNI MORBIN RICOMPOSIZIONE

Curated by Lorenzo Bruni
Opening Saturday 22nd November 2008 at 6.00 p.m.
22nd November 2008 - 24th January 2009

ARTERICAMBI
via A. Cesari 10, 37131 Verona
tel. +39 0455544077 / fax +39 0458403684 / mobile +39 3351330087
email: artericambi@yahoo.it / www.artericambi.org



News from the Golden Horn Istanbul

_November Paynter

XING PRESENTA

NETMAGE 09

INTERNATIONAL LIVE MEDIA FESTIVAL

22>24 GENNAIO BOLOGNA PALAZZO RE ENZO

Keiichiro Shibuya (JP)
Evela (JP)
Pete Swanson/John Wiese/Liz Harris (USA)
Emeralds (USA)
Pierre Bastien (F)
Skaters (USA)
Growing/Joe Denardo (USA)
Invernemuto (I)
Sunburned Of (USA)
Andrea Dojmi/Flushing Devices (I)
Mudboy (USA)
Black Dice (USA)
Pascal Battus/Kamel Maad (F)
Mattin/Tim Goldie (Basque Country/UK)
Thomas Ankersmit/Valerio Tricoli (D/I)
Camilla Candida Donzella (I)
Bock & Vincenzi (UK)
and more...

www.netmage.it

X MOUSSE
contemporary art magazine

critwork camilla candida donzella



Una mappa puntualissima, ripresa a volo d'uccello, quella della scena artistica di Istanbul, tracciata da November Paynter. La curatrice - che ha trascorso quattro anni al Platform Garanti Contemporary Art Center - dipinge, con passione enciclopedica, lo straordinario florilegio istituzionale, commerciale e indipendente di spazi dedicati all'arte contemporanea. La fibrillante vitalità di spazi dedicati a musica alternativa, arte e performance, le peculiarità delle giovani gallerie che esplorano territori culturali d'intersezione, i preview della Turchia a Venezia e della Biennale locale. All'autrice non è sfuggito nulla della scena artistica della più attraente metropoli in bilico fra Oriente e Occidente, nel 2010, Capitale europea della cultura.

La maggioranza dei musei, istituzioni, iniziative e gallerie artistiche oggi esistenti a Istanbul sono nate nel corso degli ultimi quattro anni. Naturalmente, ci sono delle eccezioni. Tra le più importanti, la Biennale Internazionale di Istanbul che ha aperto le porte nel 1987, la Borusan Art Gallery che ha iniziato l'attività nel 1999 (il suo spazio espositivo al momento è chiuso) e il Platform Garanti Contemporary Art Center, che ha aperto la propria galleria nel 2001. Prima del 2004, c'era anche una manciata di gallerie commerciali, per lo più concentrate nel quartiere di Nisantasi, e le due specificamente dedicate all'arte contemporanea e tuttora aperte, anche se in nuove location o in sedi distaccate, erano Galerist e Galer Nev.

Dopo la strategica inaugurazione anticipata della Istanbul Modern, nel dicembre del 2004 (in modo da coincidere con la decisione dell'UE di iniziare le trattative con Ankara per l'accesso), sembra che ogni anno ci si concentri su un genere diverso di spazio. Alcune entità non sono perfettamente inquadrabili in questo percorso graduale, come il lancio del Santralistanbul Museum nel 2007, e la commerciale Gallery x-ist che è nata già nel 2004, lanciando una scuderia prevalentemente di pittori e fotografi. Per il resto, Istanbul ha inaugurato la sua infatuazione artistica

con i musei: sulla scia del Modern è arrivato il nuovissimo Pera Museum, nonché un riorientamento del programma del Sabanci Museum che lo ha portato a ospitare personali di grandi maestri - a cominciare da Picasso. Dopo queste gigantesche vetrine private, l'anno successivo ha assistito al lancio di diverse iniziative artistiche tra cui PIST, BAS, Altı Aylik e URA! Negli ultimi tempi, e seguendo un percorso più logico, hanno aperto tre nuove gallerie commerciali, la prima delle quali è stata Rodeo, inaugurata durante la biennale del 2007, seguita da Outlet e Splendid, nel 2008. Anche se a Istanbul, c'è una piccola base di collezionisti, a causa dell'attuale crisi finanziaria il tanto anticipato "anno del collezionista", che avrebbe aiutato a completare e finanziare parte di questo ciclo, potrebbe dover aspettare ancora un po'.

Detto questo, negli ultimi anni sono cambiate tante cose che la scena dell'arte contemporanea a Istanbul è stata riorganizzata da cima a fondo. Questo fermento, relativamente nuovo e in continua espansione, si è saldamente radicato nella zona della vita notturna di Beyoglu, in particolare sulla Istiklal Caddesi, con almeno dieci spazi privati, tra cui le istituzioni supportate dalla banca principale della città, che si contendono l'attenzione

in un raggio percorribile a piedi in una quindicina di minuti. Si può pensare che questa prossimità fisica ispiri un rigoglio della qualità e una precisazione degli intenti di ogni organizzazione. Questo entro certi limiti è accaduto, quando recentemente due delle istituzioni bancarie Aksanat e Yapi Kredi hanno definito il loro programma, la prima con una preferenza per le mostre collettive di artisti turchi e internazionali, la seconda con una serie di personali di artisti turchi consolidati come Halil Altındere, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, e Hüseyin Alptekin, previsto per il 2009, tutte affidate alla prodezza curatoriale di René Block. La scena, tuttavia, continua anche a mettere in risalto la mancanza di finanziamenti pubblici, mentre alcune delle istituzioni più importanti sono state presto compromesse dalle politiche interne e dalla scarsa lungimiranza. Sul Bosforo, la Istanbul Modern ha perso l'anno scorso il curatore capo David Elliot e sembra destinata a limitare le sue attività alla promozione di mostre itineranti, mentre all'estremità del Corno d'Oro, dopo un importante ma troppo prolungata mostra, la tanto attesa Santralistanbul sembra trovarsi in un limbo confuso.

D'altra parte, la situazione non ha mancato di dare l'impulso a un'attività indipendente e in continua evoluzione, per cui una serie di piccole iniziative stanno contribuendo a generare un nuovo atteggiamento verso l'arte contemporanea. Per esempio, gli spazi gestiti da artisti, tra i cui ispiratori e precursori si segnalano il collettivo Oda Projesi e il loro spazio nell'appartamento di Galata aperto nel 2000 (ma chiuso nel 2005 a causa dell'imborghesimento della zona) e anche Apartment Project, una spazio per la collaborazione con una politica di grande apertura, che è stato fondato nel 1999 e continua a ospitare mostre ed eventi vari.

Sulla stessa linea, PIST, uno spazio indipendente per artisti, ha aperto nel quartiere ad alta conflittualità sociale di Pangalti. Una delle sue iniziative più preziose per la città è stata il lancio della prima guida in assoluto agli eventi artistici di Istanbul. Hanno anche ospitato una biblioteca di video e-flux nel 2006 e in un interessante cambio di posizione, anche se invitati come associazione no-profit, hanno scelto di vendere i lavori alla Frieze Art Fair nel 2008. BAS, fondata dall'artista Banu Cennetoglu, oggi occupa quella che era una nicchia vacante, concentrandosi sulla presentazione e la pubblicazione di libri d'artista. La pratica personale di Cennetoglu sarà presentata, insieme a Ahmet Ögüt, nel Padiglione Turco della Biennale di Venezia del 2009, confermando quanto prolifici e attivi nello sviluppo della scena cittadina siano gli artisti. Anche URA! e Alti Aylık hanno aperto un loro spazio, il primo come fusione di musica alternativa, arte e performance e il secondo in forma di collaborazione tra curatori, emancipatosi l'anno scorso dai vincoli di una location fissa, per organizzare "On Produceability", una mostra nomade che ha invitato gli artisti a lavorare con l'abbondanza di materiali disponibili in città, e tramite cui sono state vendute edizioni in patria e all'estero.

Per molto tempo, è sembrato che, alla scena dell'arte commerciale di Istanbul, mancasse un certo dinamismo giovane e attento alle ultime tendenze. Ma oggi il settore è in fibrillazione, tanto che le gallerie forse superano le scuderie di artisti con una produzione consistente. Naturalmente, l'idea è che l'offerta e la domanda finiscano per trovare un equilibrio e spingano a una crescita, così molti degli artisti di Istanbul, che per anni hanno lottato per finanziare la loro pratica, presto saranno in grado di farlo. Tra queste gallerie, Rodeo ha scelto un approccio leggermente diverso, decidendo di lavorare con artisti provenienti da Grecia, Turchia e Cipro, creando interessanti convergenze di estetica e problematiche artistiche. Outlet si sta concentrando su un gruppo di giovani artisti turchi che non erano ancora rappresentati e Splendid si spinge ancora oltre, con l'obiettivo di esporre e presentare al mercato gli artisti emergenti e sconosciuti, oltre a quelli che lavorano con l'interdisciplinarietà.

Ma nonostante l'abbondanza di spazi e di iniziative, resta una grave mancanza di sostegni per alcune attività. Per gli artisti, il sostegno alla produzione è scarso, e non esiste una sola istituzione orientata alla produzione. A parte le gallerie commerciali, non ci sono spazi importanti per le personali degli artisti giovani ed emergenti. Le istituzioni museali e bancarie di solito hanno programmazioni incoerenti e la loro agenda privata non interessa alla maggior parte degli artisti. In termini di reclutamento, i giovani curatori di talento sembrano voler evitare, o forse non sono mai invitati a farlo, di rivestire



Enre Håner, Boumont, 2006 - courtesy: the artist and Rodeo, Istanbul

un ruolo o curare progetti come freelance nelle istituzioni cittadine più importanti. Così Istanbul continua ad aspettare un assetto che offra un maggiore sostegno e controllo della qualità pur mantenendosi inclusivo. Alcuni eventi in arrivo potrebbero aiutare a determinare il cambiamento. Nel 2009 la Biennale di Istanbul sarà curata da What, How & for Whom (WHW), il collettivo di curatori con sede a Zagabria i cui progetti sono concepiti come piattaforma per discutere importanti questioni sociali attraverso l'arte, la teoria e i media, come anche un modello di collaborazione e scambio di *know-how* tra organizzazioni culturali con *background* diversi. Ci si può augurare che la loro enfasi sulla produzione artistica della regione che circonda la Turchia riesca a sviluppare un evento fondato sul dialogo e di grande risonanza. Poi c'è la riapertura del Platform Garanti Contemporary Art Center in collaborazione con la sua istituzione gemella Garanti Galeri, con un programma interdisciplinare. Chiuso dal 2007, per il restauro dei suoi vecchi locali, questo famoso ritrovo sociale artistico che ospita un archivio dei lavori di artisti turchi, una biblioteca e una residenza per artisti, riaprirà con uno spazio espositivo più ampio e un programma residenziale più fitto. Come se non bastasse, dopo l'apertura del Tanas art space a Berlino nel 2007, Koc inaugurerà la sua prima istituzione di arti visive a Istanbul, sempre su Istiklal Caddesi, a pochi minuti a piedi dal Platform. Quindi, se i progetti ufficiali per Istanbul: Capitale europea della cultura 2010 non stanno suscitando un'eccessiva euforia, stanno per succedere cose suscettibili di dare fondamenta più stabili e aspirazioni più chiare alla recente germinazione della scena artistica di Istanbul.

A detailed bird's-eye view mapping the art scene of Istanbul, traced by November Paynter. This curator - who spent four years at the Platform Garanti Contemporary Art Center - pours her encyclopedic enthusiasm into describing the extraordinary array of institutional, commercial and independent spaces dedicated to contemporary art. The restless vitality of venues dedicated to alternative music, art, and performance, the unique features of young galleries that explore overlapping cultural fields, a preview of what Turkey will be presenting in Venice and at the local biennial. The author has overlooked no facet of the art scene in this appealing metropolis poised between East and West, the European Capital of Culture in 2010.

A majority of the art museums, institutions, initiatives and galleries that now exist in Istanbul opened during the course of the last four years. There are of course exceptions. Among the most important of these are the International Istanbul Biennial which started proceedings in 1987, Borusan Art Gallery that began activities in 1999 (the exhibition space of which is currently



Gülsün Karamustafa exhibition: sineması/sinemas, 2007 - © Yapi Kredi Culture, Art and Publishing Inc.



On Produceability, installment at Apartman Projesi, Istanbul, 2008

closed) and Platform Garanti Contemporary Art Center, which opened its gallery in 2001. Pre-2004 there was also a spattering of commercial galleries mainly in the district of Nisantasi, and the two that were working specifically with contemporary art and which remain open, albeit with new or additional premises, are Galerist and Galeri Nev.

Since the strategically timed early opening of Istanbul Modern in December 2004 (to coincide with the EU's decision to begin accession talks with Ankara), it feels as if each year comes around focusing on a new genre of space. There are spaces that did not fall so cleanly within this step-by-step rhythm, they include the launch of Santralistanbul Museum in 2007, and the commercial Gallery x-ist which bit the bullet early launching a stable mainly of painters and photographers in 2004. But otherwise Istanbul began its art indulgence with the museums and in the wake of the Modern came the brand new Pera Museum and also a refocusing of the Sabanci Museum's programme to host master solos – starting with Picasso. While these large-scale showcases are private, the following year saw the launch of several art initiatives including PIST, BAS, Alti Aylık and URA! And then most recently and logically three new commercial galleries opened, the first of these was Rodeo, which opened during the Istanbul Biennial of 2007, with Outlet and Splendid following suit in 2008. And while there is a small collector base in Istanbul, due to the current financial crisis the anticipated "year of the collector" that would have helped to complete and finance part of this cycle, could now be some time coming.

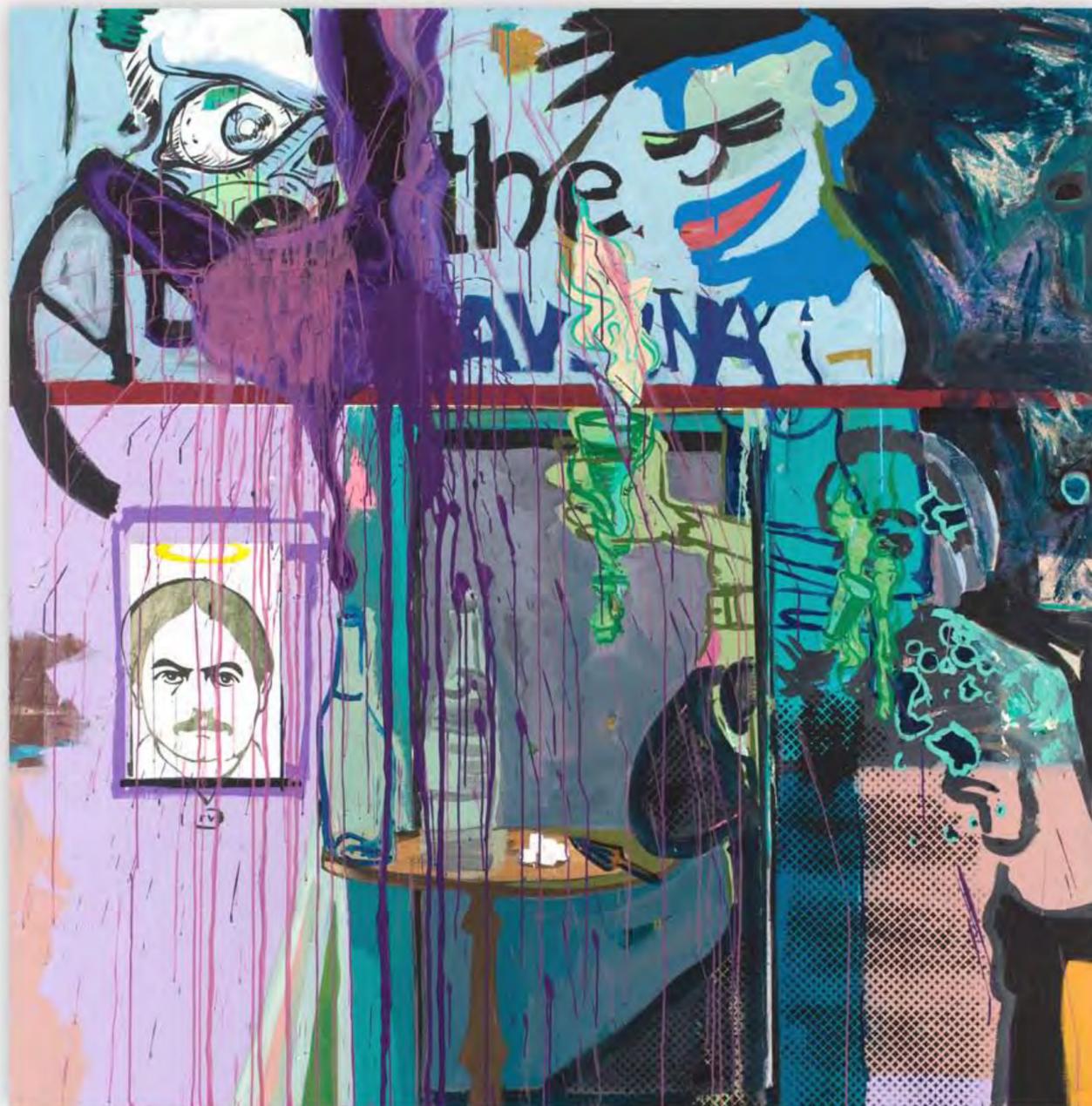
That said, so much has changed in the last four years that a complete re-mapping of the contemporary art scene in Istanbul has occurred. This relatively new and still expanding flurry of activity has planted its feet heavily in the entertainment zone of Beyoğlu and in particular on Istiklal Caddesi, with at least ten privately funded art spaces, among them the city's main bank supported institutions, all competing within a fifteen minute walk of each other. One can imagine that such close proximity would inspire a burgeoning of quality and clarification of each organisations' ambitions. This has happened to an extent with two of the bank institutions Aksanat and Yapi Kredi lately defining their programming, the first with a preference for International and Turkish group exhibitions and the second with a series of solo exhibitions by established Turkish artists such as Halil Altındere, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa and to come in 2009 Hüseyin Alptekin, all under the curatorial prowess of René Block. But, it is also a scene that continues to highlight the lack of public money, whereby some of the major institutions have quickly fallen foul to internal politics and lack of vision. On the Bosphorus the Istanbul Modern lost its chief curator David Elliot last year and seems destined to limit its activities to the presentation of touring exhibitions, while at the end of the Golden Horn after one major, but drawn out exhibition, the much anticipated Santralistanbul appears to be in a state of confused limbo.

On the other hand this entire situation has also produced a steadily evolving independent drive and there are small initiatives generating a new attitude to contemporary art within the city. These include the artist run spaces, the inspiration and

forerunners of were include the artist collective Oda Projesi and their apartment space in Galata that opened in 2000 but due to gentrification closed in 2005, and also Apartment Project, a space for collaboration with a policy of open invitation that opened in 1999 and continues to host various exhibitions and events. In their lineage PIST, an independent artist space, opened in the class-dividing district of Pangalti. One of PIST's most important initiatives for the city was to launch the first ever listings guide of art events in Istanbul. They also hosted the e-flux video library in 2006 and in an interesting shift of position – although invited as a not-for-profit, they chose to sell work at the Frieze Art Fair in 2008. BAS, launched by artist Banu Cennetoglu, now occupies what was a clear niche to focus on presenting and publishing artist books. Cennetoglu's personal practice will be presented along with Ahmet Ögüt's in the Turkish Pavilion at the 2009 Venice Biennale, proposing how prolific key artists and producers are in the development of the city's art scene. URA! and Alti Aylık also found their own space, the first as an alternative music, art and performance composite and the latter as a curatorial collaboration that last year freed itself from the constraints of a fixed location to organise "On Produceability" a roaming exhibition that invited artists to work with the abundance of materials in the city and sell editions both here and abroad.

For a long time the commercial art scene of Istanbul was severely lacking a more cutting edge and youthful dynamic. But now it is bursting at it seems, possibly with more galleries than there are stables of consistently producing artists. The idea being of course that as supply and demand find equilibrium and later growth, many of the artists in Istanbul who have for years struggled to support their practice may soon be able to. Of these galleries Rodeo has taken a slightly different approach by choosing to work with artists from Greece, Turkey and Cyprus, creating interesting cross-overs in aesthetic and artistic subject matter. Outlet is concentrating on a group of young Turkish artists who had yet to receive representation and Splendid is going one step further with the aim of exhibiting and introducing to the market emerging and undiscovered artists as well as those working in interdisciplinary ways.

But, for all these spaces and examples of activity there is still a severe lack of support for certain kinds of opportunities. For artists there is little support for production and not one production orientated institution. There are no key spaces for the solo presentation of work by emerging and younger artists, bar commercial galleries. The museum and bank institutions are generally inconsistent in their programming and their private agenda is not of interest to many artists. In terms of recruitment, the city's talented young curators seem to prefer not to, or are never invited to take up a post or curate projects on a freelance basis in the city's larger art institutions. And so Istanbul continues to wait for a more supportive, quality controlled but still inclusive art situation. There are some events around the corner that could further provide this change. In 2009 the Istanbul Biennial is being curated by What, How & for Whom (WHW), a Zagreb-based curators' collective whose 'projects are conceived as a platform for discussing relevant social issues through art, theory and media, as well as a model of collaboration and exchange of know-how between cultural organisations of different backgrounds'. Their focus on art production in the region surrounding Turkey, will hopefully develop an extremely relevant and conversation based event. Then there is the reopening of Platform Garanti Contemporary Art Center in collaboration with its sister institution Garanti Galeri with an interdisciplinary programme. Having closed in 2007 to undergo renovation of its old premises, this known artistic social hub for the region that houses an archive of Turkish artists work, library and residency, will re-open with a larger exhibition space and expanded residency programme. In addition, after opening the Tanas art space in Berlin in 2007, Koc will inaugurate its first visual arts institution in Istanbul also on Istiklal Caddesi, a few minutes walk away from Platform. So, while the official plans for Istanbul: European Capital of Culture 2010 are not creating much of a buzz, there is a lot about to happen that could firmly root and elucidate the last four years of Istanbul's art scene germination.



MICHAEL BEVILACQUA CORROSION OF CONFORMITY

15 gennaio - 7 marzo 2009



VOLTA NY
5-8 march 2009
SOLO PROJECT: Pesce Khete

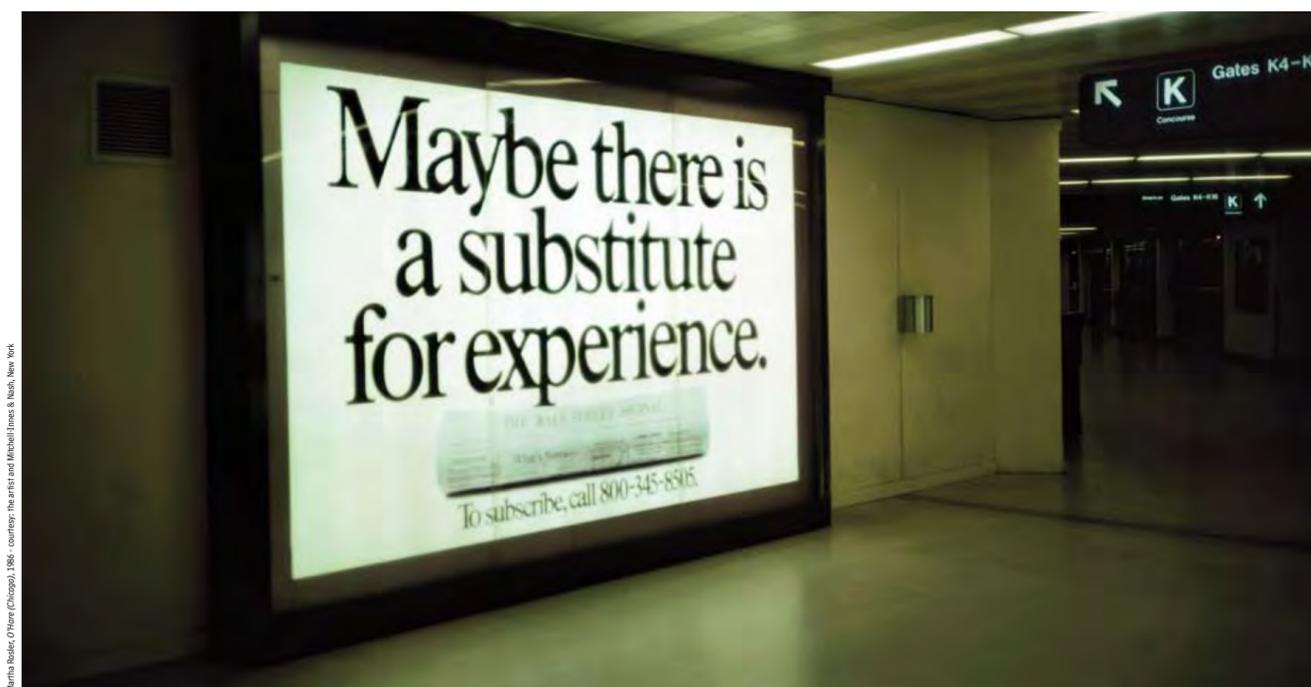
The Flat Massimo Carasi

NUOVA SEDE Via Frisi 3 (Porta Venezia) MILANO 20129 ITALY
ph. +39 (0) 2 58313809 carasi-massimo@libero.it www.carasi.it

BRINGING WARS HOME

— Irina Zucca Alessandrelli

In quarant'anni Martha Rosler, attivista, artista, femminista ha cercato di portare nelle case degli Americani tutto quello che il governo non faceva entrare: una visione critica della guerra in Vietnam e adesso del conflitto in Iraq, i fallimenti dell'autorità, la miseria delle minoranze. Irina Zucca Alessandrelli le chiede di parlare del suo lavoro in una panoramica che va dalle ultime mostre ai lavori degli esordi, senza dimenticare la situazione politica americana nell'era di Obama.



Martha Rosler, © Peter (Chicago), 1966 - courtesy: The artist and Mitchell Innes & Nash, New York

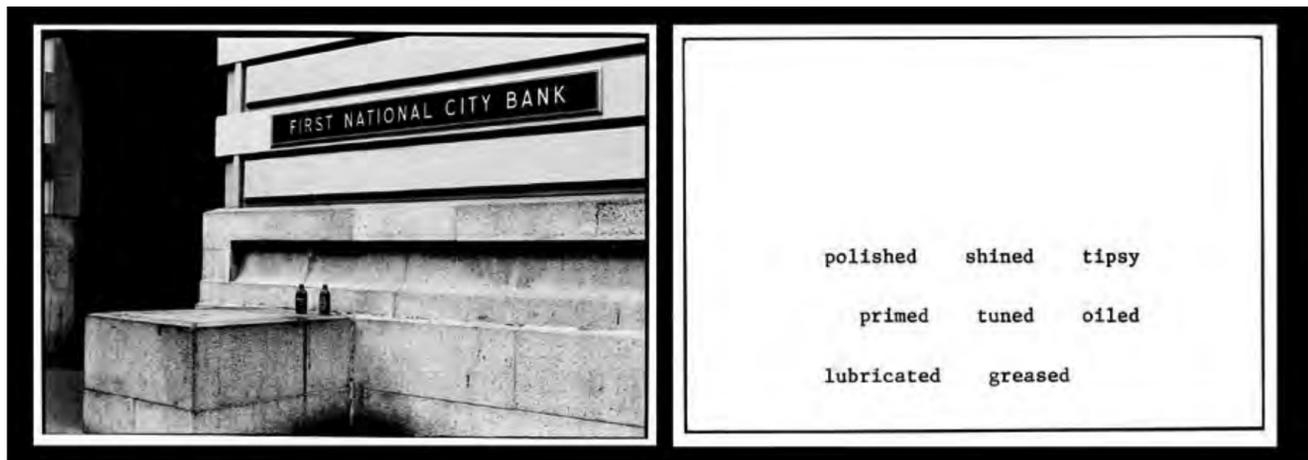
Cominciamo dalla tua ultima personale, "Great Power", da Mitchell Innes & Nash. Gli spettatori dovevano inserire una moneta per poter attraversare la barriera all'ingresso, e venivano così indotti a prendere "decisioni consapevoli sul modo di rapportarsi ai lavori esposti". Guardando i fotomontaggi, in cui personaggi e rovine belliche sono sovrapposti a interni domestici, ho pensato alla serie che avevi realizzato contro la guerra in "Vietnam, Bringing the War Home: House Beautiful" (1967-72), con immagini tratte soprattutto dalla rivista Life. L'Iraq sembra un terribile *déjà-vu*. Hai sempre cercato di invitare il pubblico a proiettare i problemi socio-politici all'interno della cornice domestica, come parte della vita quotidiana, per arginare la separazione ideologica e fittizia tra pubblico e privato. Quali guerre metaforiche ti sei portata a casa in quarant'anni da artista e militante?

"Great Power" conteneva anche una serie di proposte che alludevano al nostro comportamento in guerra e al rapporto con essa della società. Per entrare alla mostra dovevi farti cambiare le banconote in moneta, o partecipare a un videogioco chiamato *Dance Dance Revolution*, in cui bisogna mettersi a ballare su una piattaforma. Il resto dell'esposizione comprendeva fotomontaggi basati su scene di guerra; una bandiera di sette metri con un altro fotomontaggio; la protesi di una gamba alta tre metri, che si muoveva lentamente cigolando; e un video da un minuto in loop su un piccolo lettore mp3, con un soldatino che suonava la tromba e cantava l'inno patriottico *God Bless America*. C'è sempre un'altra guerra di interpretazione e rappresentazione, che appoggia le forme di segregazione e sfruttamento in atto nella vita di tutti i giorni facendole apparire naturali - oggi

più che mai, vista l'attuale condizione della Società dello Spettacolo, se vogliamo evocare il termine trito e ritrito di Debord e dei Situazionisti. Mi sono interessata ai problemi della produzione alimentare, nelle aziende agricole e all'estero, ma anche come parte della routine domestica di preparazione del pasto - trasformazione di prodotti agricoli e di allevamento in cibo - e del consumo alimentare. Poi mi sono interessata alla semiotica dell'abbigliamento, richiamando l'attenzione sui vestiti femminili, caduti in disuso o ancora oggetto del desiderio, che sono importanti per la costruzione della nostra identità. A parte l'abbigliamento, o la sua assenza, delle donne nei fotomontaggi, in genere ho utilizzato i vestiti sia come elementi scultorei che come oggetti da vendere nelle "Garage Sales", un'importante forma popolare di socializzazione nell'America provinciale e suburbana. Ho creato una quantità che potremmo considerare significativa di lavori sugli stili abitativi, l'architettura e gli ambienti artificiali. Buona parte di questi lavori trattano le condizioni delle varie tipologie di senzateo, e le battaglie della povera gente per conservare la propria casa.

Stai ancora lottando con gli stessi problemi culturali di una società capitalista che hai iniziato a denunciare più di trent'anni fa. Cosa pensi sia migliorato e cosa peggiorato rispetto ad allora? Dopo trent'anni, niente rimane esattamente com'era; i problemi hanno avuto una loro evoluzione, anche se, di base, repubblicani e conservatori hanno scelto di puntare il dibattito politico sugli argomenti che hanno tenuto banco per tutto il dopoguerra: qual è il contenuto della soggettività e della cittadinanza in una società industriale avanzata come la nostra? Come si distribuisce il

potere? Si può dire che tutte le categorie abbiano lo stesso peso nella sfera pubblica, e che i loro problemi ricevano la dovuta attenzione (donne, membri della comunità gay-lesbica, persone di colore, minoranze etniche, lavoratori clandestini, membri di ogni classe sociale, e anche gli artisti e gli altri produttori di cultura)? Queste questioni sensibili hanno permesso ai repubblicani di infiammare per anni il loro grezzo e rancoroso elettorato, demonizzando qualsiasi identità, credo o pratica esulasse dai loro anacronistici valori piccolo-borghesi di conformismo, privilegio, intolleranza religiosa, e le loro convinzioni anti-scientifiche e anti-illuministiche, che si manifestano in un culto per le personalità autoritarie, le armi e la cultura delle armi, e in una radicata ostilità per la vita cittadina. Tra i più giovani, il razzismo è in sensibile calo, come anche l'omofobia e l'animosità contro i poveri che spingeva ad auspicare di vederli tutti in prigione o al riformatorio - basti pensare alla proposta di Newt Gingrich negli anni '90, quando era al culmine del suo potere, di spedire all'orfanatrofio tutti i bambini poveri (leggi: neri e latini). Questa trasformazione si riscontra anche tra i giovani fondamentalisti cristiano-evangelici che, tra l'altro, rifiutano concetti ormai assodati come l'evoluzione, i diritti riproduttivi e la libertà di scelta. Un peggioramento che ho notato è una certa crescita del feticismo verso l'esercito e del sostegno al militarismo, uno sviluppo contraddittorio rispetto alla tendenza precedente. L'adorazione dei soldati, posso interpretarla come un segno di riconoscenza per il fatto che non sei costretto a far parte di quella casta militare e puoi addirittura permetterti di ignorarla. Ma può darsi che l'elettorato cominci a stufarsi delle guerre a causa dei loro provati effetti catastrofici sulla nostra economia.



Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems (detail)*, 1974-75 - courtesy: the artist and Mitchell-Innes & Nash, New York

In *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), hai combinato immagini dell'ambiente di strada di Lower Manhattan (senza mostrare le persone) e testi scritti a macchina con i sinonimi delle parole "ubriaco" ed "ebbrezza". Hai creato un tuo stile documentario radicalmente anti-oggettivo, di esplorazione dello spazio sociale, evocando le foto in cui Walker Evans, alla fine degli anni '30, ritraeva un'America in ginocchio, in un modo che mi fa pensare anche all'uso di parole e foto come metadiscorso da parte di Baldessari. La fotografia e i testi ti sembravano inadeguati a trasmettere un messaggio specifico o pensi che, da questo punto di vista, qualsiasi mezzo espressivo risulterebbe inadeguato?

Sappiamo che tutte le forme espressive sono inadeguate alla rappresentazione dell'esperienza. Se la fotografia, come strumento muto e brutale, tradisce coloro che rappresenta, il linguaggio non può essere considerato il salvatore della rappresentazione, perché anch'esso rischia di fuorviare e ingannare. Penso che Roland Barthes sia giunto a questa conclusione molto tempo fa. Dobbiamo assumere questo limite come assioma della rappresentazione, senza per questo rinunciare a cercare rappresentazioni che offrano approssimazioni migliori dei rapporti sociali e dell'esperienza individuale.

In un'intervista con Benjamin Buchloh, hai dichiarato: "Tutto ciò che ho creato nella mia vita era pensato in termini di 'come se': ogni singola cosa che ho presentato al pubblico era presentata come una proposta di lavoro". Pensi che presentare il tuo lavoro come una possibilità (invece che un'affermazione) abbia contribuito a renderne difficile la ricezione? Pensi che a distanza di decenni la comprensione del tuo lavoro sia migliorata o no? Non so proprio come rispondere a questa domanda, ma è senza dubbio possibile che il fatto di ricordare al pubblico che un'opera d'arte non è necessariamente un oggetto impenetrabile, caratterizzato dalla sua "cosalità", possa suscitare una certa esitazione nella sua lettura. Forse adesso il mio lavoro viene compreso meglio, da un gruppo più numeroso di osservatori. Più lavori produco, più si evidenzia la coerenza del mio metodo. Forse questo rende le persone più sicure nelle loro interpretazioni.

Il video *Semiotics of the Kitchen* (1975) è una satira della rappresentazione televisiva delle donne. In una cucina ben accessoriata, hai scimmioffiato i gesti di una donna trasformata in sistema per la produzione del cibo – per esempio, muovendo il coltello in una sequenza di gesti da samurai. Se dovessi realizzare un altro video sulla rappresentazione dell'universo femminile nella società americana di oggi, quale punto di vista sceglieresti? Proporrei la rappresentazione di un "attaccapanni ambulante", in tenuta aziendale ma con i tacchi altissimi, un bambino in braccio e una valigetta piena di documenti. O forse non farei niente del genere. Questo tema esige una riflessione prolungata, perché la gente ha avuto un sacco di tempo per creare rappresentazioni stereotipe di quello che la donna dovrebbe o non dovrebbe essere. La stessa candidatura di Sarah Palin, governatrice dell'Alaska, mostra le insidie di un'interpretazione semplificata della comunicazione sociale. In realtà, lei sembra adattarsi perfettamente alla rappresentazione stereotipa della "Wonder Woman in carriera" cui ho appena accennato, in parte perché i

suo astuti manovratori di palazzo hanno costruito espressamente la sua immagine per infilare una donna fondamentalista cristiana, dalla mentalità contadina e destrorsa, nel cliché visivo della femmina borghese di successo.

Hai partecipato alle attività pre-elettorali del Partito Democratico?

Sì, e intendo continuare fino alla fine. È fondamentale incoraggiare al voto, assicurarsi che la gente possa recarsi alle urne e che tutti i voti siano contati. Chunque sia a sinistra del centro, Democratici compresi, ha finalmente imparato la lezione, dopo le tre o quattro brutte esperienze che abbiamo vissuto dal 2000.

Secondo te chi vincerà, e cosa possiamo aspettarci dalla vittoria? A meno che non si verifichi un qualche evento di particolare gravità, o un altro furto elettorale riuscito, sembra scontato che vincerà Obama. È un candidato centrista che potrebbe avere qualche difficoltà a compiere passi coraggiosi per determinare un cambiamento radicale, oggi indispensabile (naturalmente, "cambiamento" è la sua parola d'ordine!), soprattutto perché erediterà un sistema economico e finanziario alle corde. La cosa buona è che alle spalle avrà il vento dell'entusiasmo popolare.

Qual è il cambiamento più urgente da compiere nel tuo Paese? Bisogna interrompere e invertire la distruzione del governo come rappresentanza del popolo a vantaggio di un governo che rappresenta solo poche oligarchie – il capitalismo delle amicizie.

Nella tua mostra della scorsa estate al Portikus il tuo interesse per il paesaggio sociale e la pianificazione urbanistica si combinava con la storia dello spazio della galleria. In questo momento stai continuando a sviluppare questi temi o ti stai concentrando su qualcosa di diverso? La mostra al Portikus di Francoforte, era chiamata "location location location", ed era incentrata sulla storia e il marchio architettonico di Francoforte, con un'attenzione speciale per la zona attorno all'Alte Brücke, o Ponte Vecchio, in cui si trova il museo, e che oltre al famoso Duomo, dove venivano incoronati gli imperatori romani, comprende la Jüdenegasse, l'antico ghetto ebraico che ha influenzato la storia della Germania e naturalmente degli ebrei d'Europa. Poco lontano si trova il moderno distretto finanziario, con la Banca Centrale Europea e la Borsa Tedesca, che ha sviluppato Xetra, una piattaforma telematica per la compravendita dei titoli. La mostra comprendeva un video su alcuni importanti siti storici e la loro riconversione; una compilation con tutti i generi della musica locale; ironici ingrandimenti o riproduzioni di strutture iconograficamente importanti della città, tra cui un simbolo gigante dell'Euro; una proiezione del software Xetra (prestata dalla Borsa), e una serie di siti web, accessibili da alcuni terminali, relativi ai trascorsi militari degli Stati Uniti a Francoforte e dintorni nel secondo dopoguerra, alla storia del Ponte Vecchio, degli Ebrei a Francoforte, all'architettura e ai marchi. Al momento sto pensando di montare alcune riprese che ho realizzato in Russia subito dopo il crollo del regime comunista e in Sudafrica subito dopo il crollo dell'apartheid. Mi interessano le reazioni delle persone quando la loro immagine del mondo crolla e gli equilibri di potere sono rovesciati.

In her forty-year career as an activist, artist, and feminist, Martha Rosler has tried to bring home to Americans everything that their government has tried to keep at bay: a critical view of the Vietnam war and now of the conflict in Iraq, the failures of the authorities, the poverty of minorities. Irina Zucca Alessandrelli asks her to talk about her work in an overview that ranges from her latest shows to her earliest pieces, touching on the American political situation in the era of Obama.

Let's start with your last solo show, "Great Power", at Mitchell Innes & Nash. Viewers had to drop a quarter into a turnstile in order to make "conscious decisions about how to engage with the work". Looking at your photomontages where models and war ruins were juxtaposed with home décor interiors, I thought of your series of photomontages against the Vietnam war, "Bringing the War Home: House Beautiful" (1967-72), mostly assembled from the pages of *Life* magazine. Iraq seemed like a terrible *déjà-vu*. You have always tried to direct audience attention toward considering social and political issues within the domestic sphere, as part of daily life, as opposed to the ideological and fictitious separation between public and private. What are the metaphorical wars you have brought home in your forty years as an artist and an activist?

"Great Power" also contained a set of propositions that touched upon the conduct of our wars and the society's relation to it. You needed change either to enter a turnstile into the show, or to play an arcade game called *Dance Dance Revolution* that invites people to dance on a platform. The rest of the works included photomontages based on war scenes; a seven-meter-long banner with a photomontage; a three-meter-high, slowly moving, groaning prosthetic leg; and a one-minute video loop, on a tiny personal player, of a small soldier doll playing a trumpet and singing the patriotic song "God Bless America." There is always a war of interpretation and representation that supports and offers a naturalized explanation for the forms of separation and exploitation at play in daily life – all the more so today, in the present state of the Society of the Spectacle, to invoke Debord's and the Situationists' well-worn term. I have paid attention to matters of food production, on farms and in foreign countries and also as part of the domestic routine of meal preparation – transforming agricultural and farm products into food – and food consumption. I have been interested in the semiotics of clothing as well, calling attention to cast-off or even still-desirable women's clothes that are important in how we construct ourselves. Aside from the clothing, or lack of clothing, of the women in my photomontages, I have tended to use clothing either as sculptural elements or as items for sale in "Garage Sales", an important vernacular suburban and small-town American social form. I have done what could be considered significant bodies of work about housing, architecture, and the built environment. Most of these

works are about the various conditions of homelessness and the struggle of poor people to retain their homes.

Are you still fighting against the same cultural issues of a society under capitalism you denounced over thirty years ago? What do you think has improved and what has got worse?

Nothing remains precisely the same for thirty years; the issues have evolved, although at base the Republicans and conservatives have chosen to stake all political life on the issues that were in question throughout the postwar period: namely, what is the content of subjecthood and citizenship in an advanced industrial society like ours? What about the distribution of power – do all subject positions pull equal weight in the public sphere, and do their issues receive due attention: women, members of the GLBT community, people of color, ethnic minorities, undocumented workers, members of all social classes, and even artists and other cultural producers. These so called conservative hot-button issues have allowed Republicans to fire up their mean-spirited and resentment-ridden base for many years, by demonizing those with identities, beliefs, and practices that depart from the old-fashioned petit-bourgeois values of sameness, privilege, religious intolerance, anti-science and anti-Enlightenment beliefs, that manifest an attachment to authoritarian leaders, to guns and gun culture, and to deeply held anti-urban hostility. For younger people, racism has sharply diminished, as has anti-gay sentiment and a malevolent attitude toward the poor that would drive them into the workhouse, prison, and the like – compare this to Newt Gingrich's suggestion in the 1990s, at the height of his powers, that poor (read: black and Latino) children be put in orphanages. All these changes in attitude even occur among young evangelical Christian fundamentalists who otherwise reject established ideas like Darwinian evolution and reproductive rights and freedom of choice. What has gotten worse has been something of an increase in fetishism of soldiers and support for militarist behavior, which is a contradictory development. Fetishism of soldiers I take as a sign of gratitude that you yourself do not have to become part of the military caste or even pay much attention to it. But it may be the case that the electorate has gotten tired of wars of choice because of the demonstrably catastrophic effects upon our economy.

In *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), you combined images of the desperate Lower Manhattan street scene (without showing people) and typewritten text with the synonyms for the word "drunk" and "drunkenness." You created your definitive anti-objective documentary style, investigating social space, recalling Walker Evans's photographs of a battered America in the late '30s, in a way that also makes me think of Baldessari's use of words and photos as metadiscourse. Were photography and texts inadequate to deliver a particular message or do you feel that every medium you could use is inadequate in this sense? We know that all modes of representation are inadequate to the representation of experience. If photography, as a blunt and mute instrument, betrays those whom it represents, language cannot be taken as representation's savior, since it too can only misrepresent and betray. I think Roland Barthes made this point long ago. We must take this situation as the base-line axiom of representation, while still insisting on constructing representations based on better approximations of social relations and individual experience.

During an interview with Benjamin Buchloh, you claimed: "Everything I've ever done I thought of 'as if': every single thing I have offered to the public has been offered as a suggestion of work". Do you think that presenting your work as a possibility (not a statement) has contributed to making the reception of your work difficult? Do you think that your work has been better understood after decades or not?

I have no idea about the answer to this, but it is certainly possible that reminding people that an artwork is not necessarily a solid object characterized by "thingness" can cause a certain hesitation in reception. Possibly it has been better understood, by a wider group of observers. The more I have worked, the more there is to demonstrate the consistencies in my modes of working. This may allow people to become more comfortable in their interpretations.

The video *Semiotics of the Kitchen* (1975) is a humorous critique of television's representation of women. In a well-equipped kitchen, you imitated the gestures of a woman transformed into a system of food production – for example, moving a knife in a series of samurai-looking gestures. If you had to do another

video on the representation of the feminine in today American society, what point of view would you take?

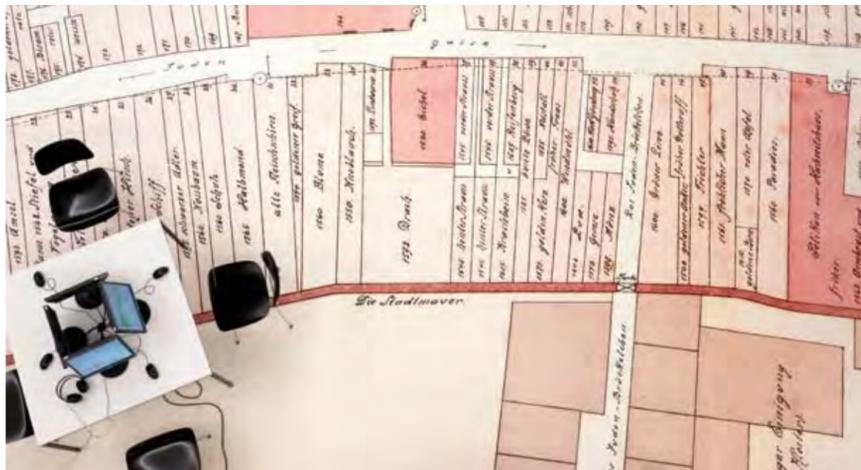
I would offer the mixed representation of a walking "clothes horse," arrayed in corporate "power clothing" but with extremely high heels, with a baby on her front, carrying a briefcase full of papers. Or perhaps I would do nothing of the sort. This question requires a long think, because there has been a lot of time for people to create stereotypical representations of what feminism does or does not represent. Even the candidacy of Sarah Palin, governor of Alaska, shows the pitfalls of simple interpretations of social meaning. In fact, she seems to fit the stereotypical "WonderWomanCorporateWife" representation I just outlined, in part because her clever political handlers have consciously tried to construct an image that would insert a right-wing, rural-minded, Christian fundamentalist woman into the visual mold of bourgeois female success.

Have you been involved in the Democratic Party's pre-election activities?

Yes, I have been and intend to be involved until the end. Getting out the vote, making sure people can get there and that their votes are counted, is very important. Anyone to the left of center, including the Democrats, have finally learned that lesson after the last three or four hideous experiences since 2000.

Who do you think is going to win, and what we should expect from the victory?

Unless there is a severe and serious event of some sort, or another successful theft of the election, Obama seems poised to win. He is a centrist candidate who may have difficulty taking bold steps to bring about decisive and necessary change (of course, "change" is his slogan!), particularly because he will be inheriting a crippled financial and economic system. But he will have the wind of popular sentiments at his back.



Martha Rosler, Location, location, location, installationshot, Portikus / Frankfurt am Main, 2008 - photo: Katrin Schilling

What is the most urgent thing to change in your country?

The destruction of the government as a representative of the people instead of the representative of a few corporations – crony capitalism – must be halted and reversed.

Your show at Portikus last summer combined your interest in social landscape and urban planning with the history of the Portikus space itself. At the moment, are you developing these themes or you are focusing on a totally different subject?

The show at Portikus, in Frankfurt was called location location location, and it addressed the history and architectural branding of Frankfurt, with a special look at the area around the Alte Brücke, or Old Bridge, where the new Portikus gallery space sits. The area happens to include, alongside the important Dom church, where the holy Roman Emperors were crowned, the Jüdenegasse, the long-standing Jewish ghetto formative in the history of Germany and of course European Jewry. Nearby is the modern-day financial area, which includes the European Central Bank and Deutsche Börse, with its proprietary online trading system Xetra. There were also many elements to this show, among them a video of important historical and redeveloped sites; a musical compilation of all types of local music; humorous blowups or decoys of iconographically important fixtures in the city, including the giant Euro sign; a projection of the Xetra data system (lent by the Börse), and a series of websites accessible via computer terminals that dealt with US military history in and around Frankfurt in the postwar period, history of the Old Bridge, history of the Jews in Frankfurt, and architecture and branding.

At the moment I am thinking of editing some footage I shot long ago of Russia just after the fall of the Communist regime and of South Africa, just after the fall of the Apartheid regime. I am interested in the responses of people when their entire world picture shifts and the balances of power are upturned.

Fin dal medioevo, le manifestazioni popolari assimilabili al carnevale hanno dato vita a un “secondo mondo” rispetto a quello ufficiale, incarnato dal potere ecclesiastico e secolare. Michael Bachtin ne ha analizzato estensivamente alcuni aspetti che possono essere applicati alle forme d'arte sperimentate a partire dal secondo dopoguerra: “non conosce distinzioni tra attori e spettatori” (l'happening, la performance, l'uscita dell'arte dai luoghi deputati); “è impossibile sfuggirvi, il carnevale non ha alcun confine spaziale” (gli esperimenti relazionali, da Hélio Oiticica e Lygia Clark ai giorni nostri, l'arte ambientale), “ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero” (la transregionalità, l'allargamento dei confini) (in *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979).

Stiamo assistendo a un proliferare di esperienze artistiche individuali e collettive che si rifanno alle tradizioni carnevalesche, come l'annuale *Art Parade* organizzata da Deitch Project a partire dal 2005 o la più recente processione organizzata a Sonsbeek 2008, che ha visto gli abitanti della città di Arnhem sfilare per le strade con le opere della mostra. Al salutare coinvolgimento di pubblici trasversali, prodotto da queste e altre esperienze, fa da contraltare il rischio di una spettacolarizzazione autoreferenziale, che scarica tutto il potenziale di sovvertimento dell'ordine costituito, veicolato già secoli fa dal carnevale, e trasmesso ai giorni nostri forse più dalla politica agita dai movimenti che dall'arte istituzionalizzata. Esistono, tuttavia, percorsi in grado potenziare lo slittamento dello sguardo, le pratiche possibili di consapevolizzazione dal basso e di “agency” attraverso il forte potere metaforico, e non si tratta delle pratiche più platealmente schierate.

Francis Alys ha organizzato a New York nel 2002, con il Public Art Fund e il MoMA, una processione, *The Modern Procession*, che ha visto centinaia di persone attraversare la città (da Manhattan al Queens, dove il museo si sarebbe temporaneamente trasferito), portando sulle spalle le riproduzioni dei capolavori del MoMA e l'icona vivente dell'artista contemporanea, incarnata da Kiki Smith, come una madonna laica. Nel video *Guards* (Artangel, 2004-2005), Alys mette in scena una parata militare, in forma di concerto, che vede una Londra deserta percorsa da guardie della Regina, prima in formazione sparsa e progressivamente sempre più compatta. I movimenti delle guardie avrebbero dovuto essere registrati, in origine, dalle telecamere a circuito chiuso di cui è disseminata la città, per stigmatizzare il regime di controllo sempre più pervasivo a cui siamo sottoposti.

Una manifestazione a prima vista di protesta sfilava, invece, per le strade di Tirana. Al posto dei cartelli con gli slogan, i manifestanti portano dei manifesti specchianti che riflettono il paesaggio urbano in mutazione con il passare delle persone: è il video di Mircea Cantor, *The Landscape is Changing* (2003), che apre poeticamente uno squarcio sulle possibilità di azione e di immaginazione degli individui. Una vera parata-manifestazione è invece quella organizzata a San Sebastian per Manifesta 5 da Jeremy Deller (*Social Parade*, 2004) in cui gruppi e associazioni di minoranze solitamente invisibili, tra cui i pensionati, persone diversamente abili, rom, gay e lesbiche, emergono finalmente alla luce del sole come rappresentanti reali della città.

La parata carnevalesca, come forma artistica collaborativa, è stata recentemente sperimentata dal musicista Arto Lindsay, che mutuando un motto di Martin Luther King, *I Am a Man*, ha organizzato insieme agli studenti della Städelschule di Francoforte un corteo diviso in “bloko” tematici (sezioni), coinvolgendo, tra gli altri, Nico Vascellari. Lo stesso Lindsay aveva partecipato al progetto di Matthew Barney realizzato durante il carnevale di Bahia e documentato in *De Lama Lâmina* (2004), un esperimento sincretico di commistione tra carnevale, rituali Condonblé,

tematiche ambientaliste e performance, che ha “ufficializzato” la possibilità di sperimentare il carnevale stesso come forma d'arte, praticata peraltro estensivamente in molti carnevali diasporici, come ben documentato negli studi di Claire Tancons: “La sfida non è tanto definire ciò che può essere artigianato o arte da autodidatti in contrasto con le arti visive o performative contemporanee, quanto determinare gli spazi che restano di azione, in un periodo in cui l'arte contemporanea mainstream non ha più nessun interesse a mantenerli!” (“The Greatest Free Show on Earth: Carnival from Trinidad to Brasil, Cape Town to New Orleans”, in *PROSPECT.1*, New Orleans, 2008). È proprio questo potenziale congiunto di pratica creativa e di affrancamento che Tancons individua nelle forme del carnevale caraibico, del sud America e del sud Africa e che l'ha spinto a formulare, per l'ultima edizione della Biennale di Gwangju, la processione come mostra in movimento, come esperimento curatoriale. Incarnando lo spirito della Biennale, nata per commemorare i sanguinosi movimenti di rivolta studentesca della primavera del 1980, “Spring” ripercorre i luoghi delle manifestazioni di protesta, riattivandoli con l'intervento di cinque artisti che hanno progettato, rispettivamente, cinque sezioni della mostra: Jarbas Lopes ha riproposto un'opera concepita per il carnevale carioca che vedeva trasportare una costruzione in polistirolo da parte di uno stuolo di uomini e donne coperti di fango; Karyn Olivier ha costruito, insieme agli studenti, una serie di profeti da indossare che ne costringevano i movimenti; Marlon Griffith ha creato degli abiti contudenti, simbolo delle lotte contro la soppressione da parte dell'Inghilterra del carnevale di Trinidad; Marjo Benjamin ha realizzato dei veicoli umani, illuminati dall'interno, e MAP Office hanno pensato a un corteo funebre con carri da riempire di desideri e bruciare con le offerte raccolte. La mostra è quindi un evento temporaneo ed effimero — testimoniato da un video realizzato da Caecilia Tripp — e “pagando un tributo all'ethos di resistenza del Carnevale riconosce anche il grado di convergenza e di collisione tra processioni carnevalesche e manifestazioni politiche, come espressioni di angoscia popolare contro i reali e percepiti abusi di potere!” (Claire Tancons, “Spring”, cat. *The 7th Gwangju Biennale, Annual Report*, 2008).

Come è risaputo, la tradizione del Carnevale è profondamente radicata anche in Europa e sono molti gli artisti che si rifanno ad essa, ai riti antichi di rovesciamento temporaneo dell'ordine costituito ancora vivi soprattutto nelle zone alpine, di confine, nei paesi isolati del nord e del sud. Ma è ancora ai Caraibi che guarda Lara Favaretto, con un work-in-progress iniziato nel 2001 intitolato *Treat or Trick* che, fin dal titolo (dolcetto o scherzetto), sembra voler sintetizzare le tradizioni carnevalesche “globali”: da quella del carnevale di Santiago di Cuba, dove l'artista ha girato insieme a Berardo Carboni un film con Sandra Milo (*Buco nell'Acqua*) e dove è si è generata l'idea del progetto; ai bambini mascherati di Halloween (il motto del titolo); alle parate di carri allegorici tipici dei carnevali del centro Italia (i carri usati per il loro trasporto). I testoni colorati di *Treat or Trick* sono appunto le caricature dei componenti della troupe cubana e sono il frutto di un lungo soggiorno di Lara Favaretto nel centro Italia, dove un gruppo composto da pensionati volontari del carnevale del paese, grazie a una complessa mediazione, ha realizzato il lavoro secondo tradizione. Un lavoro stratificato, che prevede diverse epifanie. Ogni volta che i testoni escono, per le parate (avvenute a Bergamo con la Gamec; a Trento, con il Mart, a Bruxelles e al Musac di Leon), vengono caricati sui rimorchi, per poi essere indossati solitamente da gruppi già consolidati, come una squadra di calcio o una compagnia di teatro, sfilano lungo le strade e vengono incappucciati al loro ritorno nel museo: “perché il museo si trasforma nel loro magazzino e stanno senza una identità

The Carnival of Art

...Anna Daneri

Processioni, parate, manifestazioni: l'arte si misura sempre più con la vita, sperimentando nuovi formati che si rifanno alle tradizioni popolari del carnevale e alla storia dei movimenti politici di rivolta. Ne abbiamo registrato il potere di coinvolgimento e le potenzialità poetiche, partendo dall'esperienza di “Spring”, curata da Claire Tancons per l'ultima Biennale di Gwangju, cercando corrispondenze tra ricerche apparentemente lontane...



MAP Office (Gutierrez + Portefakis), *The Final Bottle*, 2008, SPRING, 7th Gwangju Biennale - photo: Akiko Ota



riconoscibile fino alla successiva chiamata o apparizione. I testoni sono stati concepiti per essere uno strumento per la parata ed esisteranno per un periodo da stabilirsi: da un giorno all'altro non ci saranno più. I testoni servono per essere un momento di aggregazione spontanea per una probabile possibilità di un ricordo (...). Come in tanti lavori, quello che interessa a Lara Favaretto non è quindi tanto l'oggetto, ma le relazioni che si instaurano nel costruirlo, quelle che addirittura precedono la sua esistenza e i vari stadi che la materia del progetto assume, fino a dissolversi. La processione che Michael Fliri ha realizzato la scorsa notte di Halloween per la Galleria Civica di Trento e intitolata *Shady Oak Amusement* (divertimento sotto l'ombra della quercia) ha visto personaggi mascherati a foggia di animali-fantasmatici aggirarsi per la città, portando in mano delle ossa che venivano bruciate in un falò, segnando il ritmo del corteo. "Il travestimento che pratico spesso nell'arte, si dissimula in un'aspettativa che la gente ha in questi giorni. E' un fatto normale, in quelle serate di Halloween, vedere gente mascherata. I performer prima erano timidi, ma la maschera cambia le persone e anche il dinamismo del gruppo, che rischiava sempre di più, sfidando le macchine". C'è un forte legame con le parate carnevalesche del Trentino Alto Adige in cui le persone che indossano maschere di legno impersonano i diavoli (i "krampus"). Come nelle tradizioni irlandesi di Halloween, mescolate qui alle versioni trash della ricorrenza, anche il rito di Fliri si conclude con una festa. Enzo Umbaca fa invece ricorso alla tradizione della processione religiosa persistente nel sud Italia e, su invito del Casino Luxembourg, organizza, nel 2005, La procession, rivitalizzazione di un corteo in uso nel passato, verso la Cappella di San Quirino, antico luogo di devozione fin dai tempi dei Celti, e diventato luogo di culto per diverse religioni fino al più recente abbandono. Umbaca coinvolge i cittadini in una processione festosa, in cui copie delle antiche statue devozionali, ormai ricoverate nel Museo della Città, vengono riposte nella cappella affornate da asini, mangiafuoco e palloncini ecumenici, con i simboli delle diverse religioni del luogo, liberati nel cielo. "Il mio intento è creare nella memoria un cortocircuito che coinvolga le persone del posto attraverso un ponte che colleghi il passato all'oggi. Non si tratta di creare un'immagine ulteriore, quindi, ma di creare le condizioni di un processo, perché possa avvenire". Il processo di trasformazione di una comunità sta al centro anche di due progetti milanesi di Marcello Maloberti che coinvolgono gli abitanti di quartieri diversi: Via Col di Lana 8 (2005) è una processione domestica, in cui un piccolo gruppo di persone percorre lo stesso tragitto trasportando sulla testa pile di oggetti,

cartoline e radio che, come altari portatili, ricostruiscono un paesaggio emotivo. In *Untitled* (2006), gli abitanti del quartiere Isola, minacciato dalla speculazione edilizia, sfilano lungo le vie del quartiere reggendo una lunga bandiera italiana cucita insieme alla stoffa delle tovaglie bianche e rosse, tipica di pizzerie e trattorie locali, riprendendo la pratica del capodanno cinese del travestimento del dragone, mescolando le tradizioni delle comunità che convivono nel quartiere. Un meticcio di nazioni e tradizioni ben simboleggiato dal Monument to Chili Moontown, la marcia che Anna Galtarossa e Daniel González realizzeranno per la prossima Art Parade di Deitch Project: l'arrivo a New York della città dei sogni, dove non esistono frontiere e tutti hanno diritto alla cittadinanza è preannunciato e festeggiato da una banda che mixa musiche diverse, seguita da una delegazione di Chili Moon Town che, a piedi nudi e in pigiama, sfilerà con gli stendardi nazionali. Per usare ancora le parole di Bachtin: "durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando (...) un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori".

Processions, parades, protests: art is increasingly incorporated into everyday life, experimenting with new formats inspired by popular traditions of carnival and the history of political rebellion. Using the experience of "Spring", curated by Claire Tancons for the last Gwangju Biennale, we recorded the power of participation and its poetic potentiality, looking for a correspondence between seemingly diverse researches.

Since the middle ages, public gatherings of a carnivalesque nature gave life to an "alternate world" in comparison to its more official counterpart represented by ecclesiastical and secular power. Mikhail Bakhtin analyzed a number of these aspects that have been applied to forms of experimental art from as early as the Post World War II period: "he doesn't recognize distinctions between actors and spectators" (happenings, performance, and the infiltration of art outside its appointed place); "it's impossible to overlook, carnival does not have any spatial confines" (from

Hélio Oiticica and Lygia Clark, environmental art to the present), "[carnival] has an universal character, it is a particular state of the entire world (the trans-regionalism and the expansion of territory)" (M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Massachusetts Institute of Technology Press, 1968). We are witnessing the proliferation of individual and artistic experience that retreat to a carnivalesque tradition. Examples of which include Deitch Project's Art Parade, inaugurated in 2005, or the most recent procession organized in Sonsbeek in 2008 in which residents of the city of Arnhem paraded through the streets with works from the exhibition. However, the spontaneous participation of spectators, produced from this and other experiences, may also result in self referential spectacularization that weakens the potential subversion of the constructed order. This process, manifested centuries ago through carnival, is today, translated more by political agitation than by institutionalized art. There are, nonetheless, methods that are able to potentialize the slippage of the gaze, the empowering possibility of cognizance and of "agency" through a strong metaphoric power – methods which are not overly partisan in their execution. In 2002, in collaboration with New York's Public Art Fund and MoMA, Francis Alys organized *The Modern Procession*. Holding reproductions of MoMA's master works and the living icon of the contemporary artist, represented by Kiki Smith as a kind of secular Madonna, hundreds of people traversed the city from Manhattan to Queens, where the museum was temporarily located. In the video *Guards* (Artangel, 2004-2005), Alys films a military parade in the form of a concert in which the Queen's guards roam the desolate streets of London, beginning in a scattered formations until they are progressively united. The guards' movements were originally recorded by the city's many closed circuit televisions, stigmatizing the regime of control's growing pervasiveness of which we are increasingly subjected. On the streets of Tirana, a protest takes form. However, in place of posters and slogans, protestors hold mirrors that reflect the changing urban landscape with the passing of people: this is Mircea Cantor's video *The Landscape is Changing* (2003) that poetically reveals the individual's potential for action and imagination. Alternatively, during Manifesta 5 in San Sebastian, Jeremy Deller organized a real parade-protest (*Social Parade*, 2004). Here normally invisible minority groups and associations such as pensioners, disabled, Romany, gay and lesbians, emerge as true representatives of the city. The carnivalesque parade as a form of artistic collaboration,

was a topic recently explored by the musician Arto Lindsay along with students of Frankfurt's Städelschule. Lindsay altered Martin Luther King's motto, "I Am a Man" and, subsequently, organized a procession divided into thematic "bloko" (sections), including, among others, Nico Vascellari. Lindsay also participated in Matthew Barney's project during the Bahia carnival, documented in *De Lama Lámina* (2004). The work presents a syncretic experiment, fusing carnival, Condonblé rituals, environmental themes and performance that "officialized" the possibility of carnival as an art form, already practiced extensively in many diasporic carnivals. As documented by Claire Tancons: "the challenge is not to define what might be craft or selftaught art in opposition to contemporary visual or performing arts, but rather to determine the remaining spaces for agency at a time when mainstream contemporary art no longer seeks to maintain them. (Claire Tancons, "The greatest free show on earth: carnival from Trinidad to Brazil, Cape Town to New Orleans", cat. *PROSPECT*, New Orleans, 2008). Tancon identifies this potential, united with creative practice and affirmation, in the form of Caribbean-style carnival in South America and southern Africa. As such, for the last edition of the Gwangju Biennale, directed by Okwui Enwezor, she formulated the idea of a procession as a moving exhibition and a curatorial experiment. Her show, "Spring" embodies the spirit of the Biennale (inaugurated to commemorate the bloodshed of student rebellions in Spring 1980) by retracing the sites of the protest and reactivating them with the intervention of five artists, with projects in five different sections of the exhibition. Jarbas Lopes presented a work originally conceived within the context of a Brazilian carnival in which a procession of mud-covered men and women carried a Styrofoam construction. Karyn Olivier constructed a series of prostheses, which when worn, inhibited movement of the body. Marlon Griffith created aggressive clothing, symbolic of the struggles against the British suppression of Trinidad's carnival. Mario Benjamin constructed numerous internally illuminated human vehicles and MAP office envisaged a funeral procession with carriages filled with wishes that were subsequently burned with the gathered offerings. The exhibition is therefore a temporal and ephemeral event – as testified by Caecilia Tripp's video – and "paying tribute to the resistance ethos of Carnival is also recognizing the extent to which carnival processions and political manifestations often collide and converge as expressions of popular angst against real and perceived abuses of power." (Claire Tancons, "Spring", cat. *The 7th Gwangju Biennale, Annual Report*, 2008) It is commonly known that the carnival tradition is also profoundly

rooted in Europe and there are many artists who interpret these cultural rites. The ancient ritual in which the constructed order is temporarily overturned is still practiced in Italy's Alpine and border region and in isolated towns in the north and south. However, Italian artist Lara Favaretto looks to the Caribbean in her work-in-progress *Treat or Trick*, which began in 2001. The work's title is the synthesis of "global" carnivalesque traditions: from Santiago di Cuba, where the artist and Berardo Carboni shot a film with Sandra Milo (Bucanell'Acqua) and the idea of the project was conceived; to children dressed for Halloween (the work's title); to the parade if allegorical caravans typical to central Italy's carnival tradition. The coloured head-masks in *Treat or Trick* are the caricatures of members of the original Cuban troupe created during Favaretto's sojourn in central Italy. The masks, constructed according to the local tradition. A stratified work which foresees various epiphanies. Every time that head-masks are released for the parade (which took place in Bergamo with Gamec; in Trento with Mart, Brussels and Musac in Lyon), they are loaded on tows to then be adorned by awaiting groups. Then, as a kind of soccer team or theatre troupe, they process along the street and are covered upon their return to the museum: "The museum's warehouse transforms them; they remain there without a recognizable identity until their next convocation. The head-masks were conceived as instruments for the parade for an undetermined period of time: from one day to the next they could cease to exist. The head-masks function as a moment of spontaneous union and as a possibility for collective memory (...)." As in many of her works, Lara Favaretto is not interested in the subject, but the relations that form in its construction, those which precede its existence and the various states assumed by the project, until its ultimate dissolution. Michael Fliri's procession, titled *Shady Oak Amusement*, conceived last year on Halloween for Trento's Galleria Civica, witnessed characters in animal and ghostly masks move about the city, carrying bones that were then burned in a bonfire, thereby signalling the rhythm of the procession. "The masquerade that I often practice in my art dissimulates peoples expectations. It is normal to see people dressed in costume the night of Halloween. The performers were first shy, but the masks change people and the dynamics of the group". There is a strong connection with the carnivalesque parades of the Trentino Alto Adige region in which people wear wooden masks to personify devils (or "krampus"). As in the Irish Halloween tradition, mixed in this case with a more mainstream, commercialized version, Fliri's rite finishes with a party. Enzo Umbaca refers instead to the religious processions

of southern Italy. In 2005, by way of invitation from Casino Luxembourg, Umbaca organized *La procession* (2005), a revitalization of a historic procession, toward the San Quirino Chapel, an ancient devotional site since the Celtic times and cult site for various religions until its most recent abandonment. Umbaca invites citizens in a joyous procession in which pairs of devotional statues recovered in Museo della Città (the city's museum), are returned to the chapel surrounded by donkeys, fire-eaters and devotional balloons, while symbols of the area's various religions are liberated into the sky. "My intent is to create across memory a sort of short circuit involving people from the place with a "bridge" that links the past to today. So, this is not only to create another image but to create the conditions of a process so that it can happen". The process of transformation of a community is central to two Milan-based projects by Marcello Maloberti which included residents of different neighborhoods: *Via Col di Lana 8* (2005) is a domestic procession in which a small group of people follow the same path, while carrying objects such as postcards, radios and portable altars on their heads, in an action that reconstructs an emotional landscape. In *Untitled* (2006), the residents of Milan's Isola neighbourhood, threatened by the speculation of property developers, paraded along the streets holding an Italian flag, sewn with the red and white tablecloths typical of local restaurants and pizzerias, while mimicking the practice of the Chinese new year's dragon procession in what became a mixing of the neighbourhood's heterogeneous traditions. A cross breeding of nations and traditions is acutely symbolized by *Monument to Chili Moontown*, Anna Galtarossa's and Daniel González's march, which is scheduled for the next edition of Deitch Project's *Art Parade* (Spring 2009). The arrival in New York, the city of dreams, where borders do not exist and everyone is entitled to citizenship, is celebrated by a band that mixes various music, followed by the delegation of Chili Moon Town who, barefoot and dressed in pajama's, will parade the streets with national banners. In the words of Bachtin: "during carnival it is life itself that performs, representing (...) another liberal (and full) form of realization, the rebirth is really a renewing on better principles".

From left to right: Karyn Olivier, *Grey Hope*, 2008, 7th Gwangju Biennale - photo: Akiko Ota; Francis Alys, *Guards* (film still), from *Seven Walks*, 2005 - commissioned and produced by Artangel; Anna Galtarossa & Daniel González, *Chili Moon Town Tour Productions, City of Dreams*, 2008 - courtesy: Spencer Brownstone Gallery, New York; Lara Favaretto, *Treat or Trick*, 2002-2006 - courtesy: the artist and Galleria Franco Neuen, Bonn; Arto Lindsay, *I Am a Man*, parade between Portikus and MMK, Frankfurt, 2008 - photo: © Portikus, Frankfurt; Jeremy Deller, *Parade*, 2004. Courtesy Manifesta 5, San Sebastian; Michael Fliri, *Shady Oak Amusement*, 2008 - photo: © Hugo Munoz; Marcello Maloberti, *Via Col di Lana 8*, 2005 - courtesy: the artist and Galleria Raffaella Corlese, Milan; Enzo Umbaca, *Procession Collection*, 2005 - courtesy: Casino Luxembourg Forum d'art contemporain - photo: © Christian Moser; Mircea Cantor, *The Landscape is Changing*, 2003 - courtesy: the artist and Won Lambert, Paris / New York

START MILANO

STARTMILANO.COM

1000 EVENTI
 ARTE STUDIO INVERNIZZI
 GALLERIA SALVATORE + CAROLINE ALA
 AR CONTEMPORARY GALLERY
 ARTOPIA
 GALLERIA CÀ DI FRÀ
 ANTONIO COLOMBO ARTE CONTEMPORANEA
 CORSO VENEZIA OTTO
 GALLERIA RAFFAELLA CORTESE
 GALLERIA RICCARDO CRESPI
 PAOLO CURTI ANNAMARIA GAMBUIZZI & CO
 GALLERIA MONICA DE CARDENAS
 GALLERIA MASSIMO DE CARLO
 ALESSANDRO DE MARCH
 GALLERIA EMI FONTANA
 FOTOGRAFIA ITALIANA ARTE CONTEMPORANEA
 GALLERIA GALICA
 FRANCESCA KAUFMANN
 KLERKX
 LE CASE D'ARTE
 LORENZELLI ARTE
 FEDERICO LUGER GALLERY
 GALLERIA NINA LUMER
 GALLERIA GIÒ MARCONI
 GALLERIA MILANO
 FRANCESCA MININI
 N.O. GALLERY
 NOWHERE GALLERY
 PROJECT B CONTEMPORARY ART
 GALLERIA RUBIN
 LIA RUMMA
 GALLERIA SUZY SHAMMAH
 STUDIO D'ARTE CANNAVIELLO
 STUDIO GUENZANI
 ERMANNINO TEDESCHI GALLERY
 THE FLAT – MASSIMO CARASI
 STUDIO GIANGALEAZZO VISCONTI
 ZERO...
 ZONCA & ZONCA ARTE CONTEMPORANEA
 MIMMO SCOGNAMIGLIO

CHAPTER V
SKELETONS
IN THE
CLOSET
Diego
Perrone



Luca Trevisani

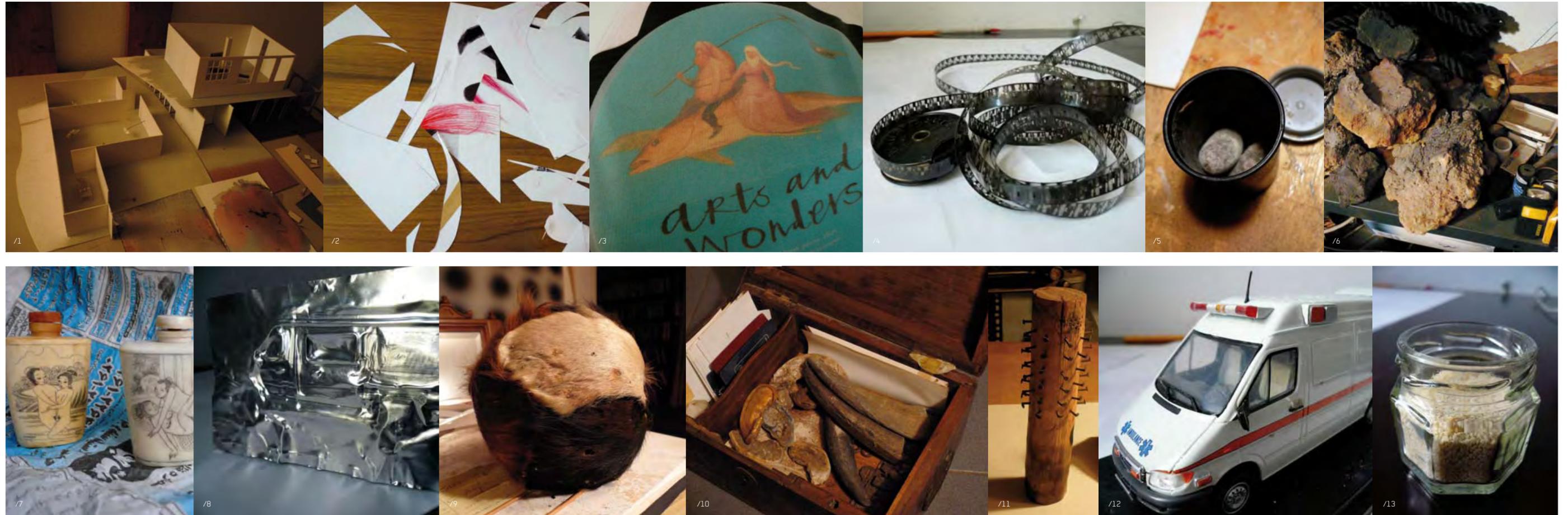
Molto spesso incontro Diego, in uno dei miei bar preferiti, qui, a Berlino. Per me è uno dei posti in cui mi sento meglio, in cui rilassarmi. Per Diego è, soprattutto, la sua postazione wireless. Casa di Diego è a pochi passi, e questa è, a tutti gli effetti, una sua dependance. A pensarci bene, non è così strano pensare alla casa di Diego come a un insieme di spazi e di funzioni tenute assieme. Una piattaforma scarna, ma molto accogliente, i cui margini ospitano rimasugli di storie e di lavori, e indizi che conducono alle cose che verranno. Se la postazione wireless è a un centinaio di metri, ogni angolo della casa è uno spazio potenziale, una base abitata da tanti oggetti, una camera delle meraviglie concentrata, in cui residui recenti e passati si mescolano a cose trovate nei mercatini sotto casa e in luoghi molto lontani. La casa di cui vi sto parlando è abbastanza grande, non troppo piccola né troppo ampia, ma la cosa che mi ha colpito - a pensarci bene - è che ci si sta come sotto le coperte: fino a quando ci sei, non sei portato a chiederti come sta il mondo là fuori, cosa succede, se piove o se fa bello. A Berlino, le finestre sono una cosa seria, e la luce un bene prezioso, specie d'inverno. Ogni volta che entro nella casa di qualcuno, a Berlino, specie le prime volte, mi metto a guardare fuori delle finestre, un po' per orientarmi, un po' per godere del cielo sopra Berlino. In questa casa non mi è capitato... e la cosa mi ha colpito. Mi bastava guardare le cose che c'erano dentro, il piccolo paesaggio domestico e un ordine improbabile che dà più l'idea di caos tenuto a bada. È come essere in un bottega - a me è sembrata così dal primo momento - dove sei portato a sfogliare i dischi e leggere le etichette dei generi alimentari, e guardare tutte le cose, in generale, con lo stesso sguardo: sono a disposizione, pronte a mescolarsi, a sporcarsi. Tutti gli ingredienti sono pronti all'uso, e dico ingredienti non a caso: se siete mai stati a cena da Diego capirete cosa intendo. Infatti, se c'è uno spazio domestico, laboratorio per eccellenza, è la cucina, che qui si trova, giustamente, in fondo alla casa, al termine... Come il raggiungimento di un climax. Ricordo la prima volta che sono stato ospite a casa di Diego, qualche anno fa, era estate, lui non c'era. Era un'altra casa, non questa, ma non importa. Appena sveglio vado alla finestra e scopro, sul davanzale, un grumo di materia; lo chiamerei proprio così: grumo. Poteva essere pelle secca come osso, di certo aveva una spiccata matrice organica, forse era una delle tante orecchie

che ossessionano il nostro ospite o, forse, un avanzo di chissà quale improbabile rito, o forse l'osso di un pollo geneticamente modificato, venuto a trovarci dal futuro. So solo che sono rimasto diversi minuti lì, impalato, a guardare. Non voglio dirvi nulla riguardo agli oggetti che trovate fotografati qui di seguito, non voglio guastare il loro effetto, è giusto che, anche voi, vi ritroviate a chiedervi da dove diavolo saltano fuori.

I very often run into Diego at one of my favourite cafés here in Berlin. For me it's one of the spots where I feel most at home, a place to relax... For Diego, above all, it's his wireless access point. His place is just down the street, and this is really just an annex to it. Come to think of it, it isn't so strange to see Diego's abode as an assortment of spaces and functions, all cemented together. A spartan, yet very inviting stage, its fringes harbouring remnants of stories and projects, and clues leading to the things that lie ahead. While his wireless spot is a hundred yards away, every corner of his home is a space filled with potential, a hub swarming with objects, a condensed chamber of wonders, in which relics of the near and distant past rub elbows with things found at the neighbourhood street market or in far-off lands. The apartment I'm referring to is fairly spacious, not too small and not too big, but what I find most striking - upon reflection - is that it's like being under the bedcovers: while you're there, you don't even wonder what's going on in the world outside, whether it's raining or sunny. In Berlin, windows are a serious issue, and light a precious asset, especially in the winter. Whenever I visit someone's apartment in this city, especially the first few times, I look out the windows, in part to get my bearings, in part to enjoy the sky over Berlin. Here, however, I've never done that... and I'm struck by the fact. I was satisfied with looking at what was inside, the little domestic landscape and an offbeat sense of order that gave the impression of chaos held at bay. It's like a corner shop - that's what it immediately felt like - where you're drawn to flip through the records and read the food labels, generally turning the same gaze on everything: it's all there ready to be mixed up, to be dirtied. Every ingredient is on hand to be used, and I don't choose the word "ingredient" at random: if you've ever been to dinner at Diego's, you know what I mean. If there's a quintessential living space and workshop, it's

the kitchen, which logically enough is in the back, at the end... Like reaching a climax. I remember the first time I stayed at Diego's, a few years ago in summer; he wasn't home. It was a different building, not this one, but that makes no difference. Getting out of bed, I went to the window and discovered, on the sill, a lump of matter; that's just what I'd call it: a lump. It might have been dried skin or bone, but was definitely of organic origin; perhaps one of the many ears our host is so obsessed with, or the remains of some outlandish ritual, or the cartilage of a genetically modified chicken visiting us from the future. I only know that I stood there for several minutes, staring at it in a trance. I won't say anything about the objects in the photos that follow, so as not to spoil the effect. It's only fair that you, too, should find yourselves wondering where on earth they came from.

Photo: Diego Perrone



1. Alcuni modelli di museo, posti dove ho fatto mostre negli ultimi due anni. Sono già tutti impolverati.
1. Some models of museums, places where I've done shows over the last two years. They're already all dusty.

2. Alcuni scarti di disegni che ho ritagliato. Li tengo quasi sempre, ne ho delle scatole intere, anche di plastica e cartone.
2. A few pieces of drawings I cut out. I almost always keep them, I have boxes full, plastic and cardboard too.

3. Un vecchio messaggio che mi ha scritto un'amica, dietro c'è scritto: "Caro Diego, questo è un regalo che ti farà ricordare l'importanza di non essere eschimese come noi attri... tanti baci. Avi"
3. An old note a friend wrote to me, on the back it says: "Dear Diego, this is a gift to help you remember the importance of not being an Eskimo like us... Love, Avi"

4. Questa vecchia pellicola non l'ho mai vista, l'ho trovata per strada.
4. I've never seen this old film, I found it in the street.
5. Due merde che tengo nella scatola di un rullino, le ho prese in Alasca, almeno 15 anni fa, non so di che animale siano.
5. Two turds I keep in a film canister. I collected them in Alaska, at least 15 years ago, I don't know what animal they're from.

6. Qualche maceria di un vecchio progetto che consisteva nel fare un buco in terra e poi cercare di asportarlo.
6. A few remains of an old project that consisted in making a hole in the ground and then trying to dig it out.

7. Queste servivano per il trucco delle donne cinesi, me le ha vendute un antiquario ebreo a Teheran, sono di avorio! (Mi ha detto...)
7. These are jars Chinese women used for makeup, a Jewish antiques dealer in Tehran sold them to me, they're ivory! (That's what he said...)

8. Una volta ho provato a stampare a sbalzo su una lastra di alluminio il mio migliore modello di ambulanza.
8. Once I tried using my best model ambulance as a stamp to emboss a sheet of aluminum.

9. Una palla fatta con orecchie di asino conciate, non mi è mai piaciuta ma la conservo.
9. A ball of tanned donkey ears; I've never liked it but I've kept it.

10. In questa scatola tengo degli scarti di corna, li uso come materiale da intagliare, per ora ho realizzato delle orecchie.
10. I keep pieces of horn in this box, and use them as material for carving; for now I've made some ears.

11. Quando ero all'Accademia, mi costruivo dei timbri per dipingere. Ora mi piacciono come oggetti.
11. When I was in art school, I made stamps to paint with. Now I like them as objects.

12. Il mio migliore modello di ambulanza.
12. My best model ambulance.
13. Un barattolo con polvere di corno.
13. A jar of powdered horn.

LOST IN THE SUPER MARKET NEWS AND REVIEWS

AREZZO

FABRIZIO MODESTI
@ FURINI ARTE CONTEMPORANEA / FINO AL 3.01.09



Anche in questa mostra di Fabrizio Modesti, intitolata *Oggi è il primo giorno d'inverno*, l'albero diventa iconologia sacra verso cui l'artista assume un atteggiamento di riconoscenza che sfiora la devozione. I soggetti dei nuovi dipinti sono dettagli di alberi congelati in un inverno immobile che non è più natura ma esperienza empatica della natura. Come i cristalli di neve della composizione di acquarelli "Neve di notte", che fioccano su una scultura raffigurante l'artista immerso in un paesaggio immaginario. Al centro della videoinstallazione che fa da compendio alla mostra, nel Piccolo Teatro, è invece l'abbraccio di due gemelle, metafora di un amplesso che unisce interno ed esterno, emotività e natura.

indirizzo via Cavour 6
telefono +39 0575 299678
mail/web info@furiniartecontemporanea.it / www.furiniartecontemporanea.it
orari lun-sab 10-13 / 15.30-19.30

BERGAMO

STERLING RUBY
@ GAMEC - GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA / fino all'8.02.08



Prima mostra museale in Europa per Sterling Ruby. Curata da Alessandro Rabottini, GRIND RIPPER fa parte di un progetto espositivo che ha coinvolto anche le gallerie Emi Fontana e Monika Sprüth Philomene Magers. Sul tema dell'astrazione messa in relazione alla percezione corporea e alla dimensione metafisica dell'esistenza, l'intera trilogia si dipana attraverso una moltitudine di mezzi e tecniche dove riferimenti alla storia dell'arte - dal Minimalismo, all'Art Brut e al graffitismo - incontrano la sfera del comportamento, i meccanismi di controllo sociale in conflitto con le pulsioni individuali. La mostra e il catalogo monografico sono stati realizzati in collaborazione con la Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Pasadena.

indirizzo via San Tomaso 52
telefono +39 035 399528
mail/web info@gamec.it / www.gamec.it
orari mar-dom 10-19

BOLOGNA

PREMIO FURLA 2009. THE SPIRIT IN ANY CONDITION DOES NOT BURN
@ ARTE FIERA / DAL 23.01.09 AL 26.01.09



Giorgio Andreotta Calò, Meris Angioletti, Giulia Piscitelli, Alberto Tadiello e Ian Tweedy sono i finalisti del 2008. Il Premio, ideato da Chiara Bertola e organizzato e promosso da Fondazione Furla, Fondazione Querini Stampalia, MAMbo e UniCredit con la collaborazione di Viafarini e ArteFiera, consiste quest'anno in 45.000 euro destinati alla produzione di un'opera - che sarà acquistata dalla Fondazione Furla e collocata in deposito al MAMbo - e alla residenza d'artista presso Gasworks, Londra. I progetti dei finalisti verranno vagliati da una giuria composta da Marina Abramovic (artista-madrina che ha dato il titolo al Premio), Alessio Antonioli, Zdenka Badovinac, Roberto Daolio e Hans Ulrich Obrist; il vincitore sarà annunciato il 24 gennaio nella cornice di Arte Fiera. La selezione è stata fatta da cinque coppie di curatori: Andrea Viliani e Chus Martinez (Giorgio Andreotta Calò); Francesco Manacorda e Raimundas Malašauskas (Meris Angioletti); Caroline Corbetta e Daniel Birnbaum (Alberto Tadiello); Laura Barreca e Pelin Uran (Giulia Piscitelli); Alessandro Rabottini e Yilmaz Dziewior (Ian Tweedy).

indirizzo Arte Fiera, piazza Costituzione
telefono +39 051 282111
mail/web artefiera@bolognafiere.it
www.artefiera.bolognafiere.it
orari ven-dom 11-19, lun 11-17

BOLZANO

CALIFORNIA CONCEPTUAL ART: PAUL KOS AND TONY LABAT
AR/GE KUNST GALLERIA MUSEO / dal 16.01.09 al 28.02.09



Paul Kos (1941) e Tony Labat (1952) sono i protagonisti di una mostra che fa il punto su un momento storico in cui, influenzati dal rivolgimento sociale californiano degli anni Sessanta come dalle filosofie dell'estremo oriente, artisti della Bay Area come Dennis Oppenheim, Terry Fox, Tom Marioni, gli stessi Paul Kos e Tony Labat, ma anche Bruce Nauman, confluiscono nella California Conceptual Art, con opere (performance, video, installazioni) effimere e transitorie sia nei materiali impiegati, ghiaccio e polvere ad esempio sia da un approccio al lavoro poetico-narrativo. I due artisti e professori del San Francisco Art Institute, il cui lavoro ha influenzato più di una generazione di artisti, espongono una selezione di oggetti, installazioni e progetti, alcuni realizzati per questa occasione.

indirizzo via Museo 29
telefono +39 0471 971601
mail/web info@argekunst.it / www.argekunst.it
orari mar-ven 10-13 / 15-19; sab 10-13

BRESCIA

PAOLO CHIASERA
@ GALLERIA MASSIMO MININI / fino al 17.01.09



Nella personale *The Origin of Black Brain*, Chiasera presenta un dipinto già incluso nella Quadriennale di Roma (*Black Brain 1*), che qui, inserito in un cilindro d'acciaio riflettente, ritorna a una dimensione puramente concettuale, di oblio, principio di memoria. A questo capovolgimento di prospettiva segue una ricostruzione dello studio dell'artista, uno spazio "privato" dove si entra in contatto con un luogo in cui germogliano le idee, spesso espresse nei disegni preparatori. All'opera conchiusa si sostituisce così la presentazione delle sue componenti ancora in fieri. Altri lavori mettono in relazione gli spazi della galleria con uffici privati non accessibili, un modo per connettere più piani e livelli di esistenza.

indirizzo via Apollonio 68
telefono +39 030 383034
mail/web info@galleriaminini.it
www.galleriaminini.it
orari lun-ven 10.30-19.30 / sab 15.30-19.30

BRESCIA

BRUNO MUZZOLINI
@ FABIO PARIS ART GALLERY / fino al 10.01.09



Dopo *Trappole per occhi* (2004) e *Out_inSight* (2006), Bruno Muzzolini torna negli spazi espositivi di Fabio Paris con *All we see or seem*. Oltre alla stampa fotografica *Paesaggio* - che vede un paracadute sfidare la forza del vento sullo sfondo di un panorama da sogno sono presentati due nuovi video. *Anema e core* mostra il vulcanologo Gudmundur Eggertsson resistere agli attacchi esterni della natura intonando la nota canzone napoletana; in *Vulcano* il protagonista è un vulcano giocattolo impegnato in alcuni tentativi fallimentari di eruzione. La mostra muove da un tema caro all'artista, che ritorna in tutto il suo lavoro: quello dell'arte come resistenza alle costrizioni e alle coercizioni, siano esse sociali, politiche, culturali o naturali, a cui nella vita siamo continuamente sottoposti.

indirizzo via Alessandro Monti 13
telefono +39 030 3756139
mail/web info@fabioartisartgallery.com / www.fabioartisartgallery.com
orari mar-sab 15-19

FERRARA

EMANUELE BECHERI / ANDREAS GOLINSKI
@ PAC / fino al 28.12.08



Il Padiglione d'Arte Contemporanea ospita due personali. Da anni impegnato in una ricerca che riflette sulla fisicità del supporto, il suo diventare opera e la perdita di controllo sull'opera stessa, Becheri presenta *Time out of joint*. Traendo spunto da una citazione shakespeariana, si propone la missione impossibile di mostrare la persistenza del tempo quando questo è già trascorso. *It was a long way down* è la produzione site specific di Andreas Golinski. Le sue installazioni, avvolte nella penombra e realizzate con materiali industriali, indagano le implicazioni forzate sui modelli di convivenza dettate dall'economia globalizzata.

indirizzo corso Porta Mare 5
telefono +39 0532 244949
mail/web diamanti@comune.fe.it
orari mar-dom 9-13 / 15-18

FIRENZE

FEARS FOR TEARS ROCK JOKE
@ VIANUOVA ARTECONTEMPORANEA / fino al 19.02.09



Partendo da una riflessione sulla ipotetica eredità del Moderno (codici, linguaggi, memoria) e su cosa intendiamo oggi per spazio pittorico, il ciclo di collettive *La distanza è una finzione*, a cura di Lorenzo Bruni, si pone come strumento di indagine sulle modalità usate dagli artisti per raccontare narrazioni e storie intime che chiamano direttamente in causa lo spettatore. Al suo sesto appuntamento, il progetto presenta la mostra *Fears for tears rock joke*, collettiva con lavori di Aurélien Froment, Mandia Reuter, Marinella Senatore ed Enrico Vezzi, incentrata sull'idea di limite-confine e su quella di sospensione del linguaggio cinematografico.

indirizzo via del Porcellana 1R (già Via Nuova)
telefono +39 055 2396468
mail/web vianuova@gmail.com / www.vianuovasrl.com
orari mar-sab 16-20

MERANO

MERET OPPENHEIM
@ KUNST MERANO ARTE / fino all'11.01.09



Colta, intelligente, eclettica, musa del Surrealismo, immortalata da Man Ray nel celebre *Ritratto con tatuaggio*: Meret Oppenheim (1913-1985) ha portato avanti un'indagine sugli archetipi, i simboli dell'inconscio, il dato naturale, sfuggendo nel contempo a qualsiasi classificazione. Sua *Le Déjeuner en fourrure* (1936), la tazzina di pelliccia divenuta immediatamente oggetto di culto nella cerchia dei surrealisti. La mostra a cura di Valerio Dehò si concentra soprattutto sugli ultimi vent'anni di vita e lavoro dell'artista svizzera, presentando una sessantina di oggetti, disegni e dipinti. A corredo, poesie, inediti come il carteggio che l'artista intratteneva con il regista Georges Goldfayn, le fotografie di Man Ray e le poesie tratte dalla sua vasta opera letteraria.

indirizzo via Portici 163
telefono +39 0473 212643
mail/web info@kunstmeranoarte.org / www.kunstmeranoarte.org
orari mar-dom 10-18

MILANO

VERSUS INVERSUS
@ GALLERIA RAFFAELLA CORTESE / dal 25.11.09 al 20.01.2010



Nella collettiva da Raffaella Cortese, Gabi Scardi presenta le opere di Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Martha Rosler, Zoe Leonard, Joan Jonas, cinque artiste nate e vissute in luoghi e in epoche diverse. I lavori in mostra sono espressione di ricerche differenti. Tangenze e coincidenze, affinità che emergono a tratti all'interno di percorsi autonomi e diversi. Ugual contrario, analogie e concatenazioni, ma anche divergenze; nelle differenze, le accomuna un'attitudine a tenere insieme due istanze: il filo rosso dell'esperienza individuale e un'aspirazione alla totalità, all'universalità.

indirizzo via Stradella 7
telefono +39 02 2043555
mail/web rcortgal@iscali.it
www.galleriaraffaellacortese.com
orari mar-sab 15-19.30

MILANO

JOHN ARMLEDER
@ GALLERIA MASSIMO DE CARLO / dal 14.02.08 al 31.01.09

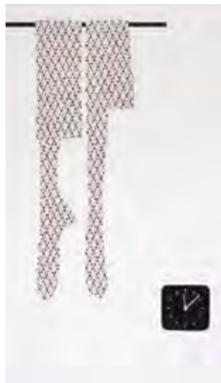


Lo storico Christmas Party che, da dieci anni, John Armleder tiene a Ginevra è una festa di Natale a ispirazione artistica. Il 14 dicembre una mostra, a ispirazione natalizia occupa tutta la galleria De Carlo: tavoli coperti di neve, installazioni site-specific con alberi di Natale neri a muro, tele con palline natalizie, i tipici *pour painting* (colate che miscelano sulla tela colori, vernici, glitter), lavori composti da lampade luminose alternate a specchi colorati, led monocromi installati su masonite traforata.

indirizzo via G. Ventura 5
telefono +39 02 70003987
mail/web info@massimodecarlo.it
www.massimodecarlo.it
orari mar-sab 11.30-14 / 14.30-19.30

MILANO

MATTHEW BRANNON / ANDRÉ BUTZER
@ GALLERIA GIÒ MARCONI / fino al 10.10.09



Doppia personale da Giò Marconi. In *Grandmothers*, sua prima mostra in Italia, Matthew Brannon presenta nuovi lavori. Dieci stampe, esemplificative dell'indagine dell'artista sul confine labile tra l'arte e la grafica, presentano semplici immagini accompagnate da un testo che si rivela spiazzante e ne rende complessa l'interpretazione. Sono presenti anche due arazzi, stampe con un ricamo su tela montate su apposite strutture in legno e ottone. Un wall painting in acrilico suggerisce il retro di un dipinto coincidente con la superficie del muro. Una scultura rappresentante un'area backstage conferma l'impressione di trovarsi dietro le quinte di qualcosa di cruciale reso inaccessibile. Al piano terra, dieci grandi lavori di André Butzer dallo stile crudo, materico e denso, ripropongono il suo percorso tra astratto e figurativo.

indirizzo via Tadino 15
telefono +39 02 29404373
mail/web info@giomarconi.com / www.giomarconi.com
orari mar-sab 10.30-12.30 / 15.30-19

MILANO

ALEX KATZ
@ GALLERIA MONICA DE CARDENAS / fino al 31.01.09



Alex Katz (1927) è uno dei maggiori pittori americani, artista dalla figurazione essenziale e intensa. Da De Cardenas, oltre a studi e disegni sono presentati sei dipinti inediti del 2008, tra cui un ritratto della moglie Ada, uno dei soggetti più frequenti ed elevata a icona del nostro tempo, e un autoritratto. Il ritratto è, con il paesaggio, uno dei temi privilegiati dell'arte di Katz, che dipinge spesso il figlio, la moglie, la cerchia degli amici, artisti e musicisti, in uno stile che concilia, nella prospettiva bidimensionale e nella profondità dei piani cromatici, un profondo realismo con una sensibilità astrattista.

indirizzo via F. Viganò
telefono +39 02 29010068
mail/web monica@decardenas.com / www.artnet.com/decardenas.html
orari mar-sab 15-19

MILANO

DAN GRAHAM. SAGITARIAN GIRLS
@ GALLERIA FRANCESCA MININI / fino al 17.01.09



Per la mostra da Francesca Minini, Dan Graham realizza una nuova struttura per gli spazi della galleria. I padiglioni sono spazi dialettici e praticabili: chi vi si accosta diventa attore e spettatore, grazie ai diversi gradi di trasparenza delle pareti semispaccianti. Il visitatore da un lato della struttura diventa immagine riflessa e pubblico per chi lo guarda dall'altro lato della costruzione. L'intersoggettività è sempre stata al centro degli interessi di Graham. La trasparenza e il riflesso e il loro ruolo nel determinare la percezione delle immagini e dello spettatore, il giustapporsi e accumularsi delle immagini, esprimono l'aspirazione ad aprirsi ad un dialogo visivo proiettandosi oltre un paesaggio, oltre un pubblico, oltre uno spazio espositivo.

indirizzo via Massimiano 25
telefono +39 02 26924671
mail/web info@francescaminini.it / www.francescaminini.it
orari mar-sab 11-19.30

MILANO

TRANSFORMATIONAL GRAMMARS
@ FRANCESCA KAUFMANN / fino al 17.01.09



Tredici artisti italiani e internazionali si confrontano sul tema dell'assemblage. Costruzioni articolate e impreviste per un mese trasformano la galleria francesca kaufmann in una vera e propria antologia di regole grammaticali da sfogliare e studiare. Senza rispondere ad alcuna logica se non a quella di creare strutture ancestrali e al contempo familiari, le opere in mostra uniscono elementi differenti seguendo regole sintattiche e morfologiche peculiari per ciascun artista. Il coro di voci comprende opere di Leonor Antunes, Pierpaolo Campanini, Alexandre Da Cunha, Thea Djordjadze, Latifa Echakhch, Aleana Egan, Alicja Kwade, Marepe, Tobias Putrih, Tatiana Trouvé, Oscar Tuazon, Ulla von Brandenburg, Klaus Weber.

indirizzo via dell'Orso 16
telefono +39 02 72094331
mail/web info@francescakaufmann.com
www.francescakaufmann.com
orari mar-ven 11-19.30 / sab 14-19.30

MILANO

MICHAEL DEAN. HER BODY IN THE SAME PLACE AS MY BODY
@ ALESSANDRO DE MARCH / fino al 30.01.2009



Diplomato al Goldsmiths College di Londra, Michael Dean trasforma testi e parole scritte in immagini e oggetti. Le sue sculture, video e quadri incarnano la relazione che esiste tra il linguaggio e il mondo degli oggetti e infatti sono composti fotocopiando e fotografando, tagliando e incollando, piegando e assemblando. Nella sua prima personale milanese da De March le opere formano una appassionata e melanconica costellazione tutta da scoprire. E per chi ne vuole sapere di più, basta guardare sul suo blog http://systemoftouch.blogspot.com/

indirizzo via Rinaldo Rigola 1
telefono +39 02 6685580
mail/web info@alessandrodemarch.it / www.alessandrodemarch.it
orari mar-ven 15-19

MILANO

GABRIELE DI MATTEO
@ FEDERICO LUGER / dal 21.01.09 al 6.03.09



Inaugura da Federico Luger un intrigante progetto di Gabriele di Matteo su Jackson Pollock. Ma non aspettiamoci di vedere quadri sgocciolati. Il dripping è lasciato ad altri. Di Matteo segue un percorso molto più raffinato: l'emblematica figura di Pollock è vista e restituita non attraverso le sue opere e la sua arte ma bensì tramite la sua persona o, meglio, per l'immagine che ha lasciato di sé e per come si presenta ai posteri. Lo spettro del mitico artista americano rivive a partire dalle fotografie e dalla sua biografia, così come è pubblicata sul catalogo della mostra *Jackson Pollock* organizzata nel 1982 al Musée national d'art moderne di Parigi, che Gabriele di Matteo ha minuziosamente e ostinatamente copiato su imponenti tele in bianco e nero. Un complesso gioco sul ruolo e l'identità, ma anche un grande album di famiglia da sfogliare.

indirizzo via Domodossola 17
telefono +39 02 67391341
mail/web info@federicoluger.com
www.federicoluger.com
orari mar-ven 15.30-19

NAPOLI

JORDAN WOLFSON
@ T293 / fino al 31.01.2009



Lo avevamo visto lo scorso anno alla Gamec e in un progetto speciale per Art Statements a Basilea, ora Jordan Wolfson ci accompagna in un nuovo viaggio tra realtà e immaginazione negli spazi di T293. Con un linguaggio formale e elegante, che richiama esperienze concettuali e minimaliste degli anni Settanta, Wolfson intreccia miti della cultura pop con una riflessione sul tempo e la memoria, in un continuo rovesciamento di senso tra realtà e immaginazione. Nei suoi film, video e installazioni, l'arte diventa un campo di indagine aperto in cui manifestare dubbi, aspettative e desideri, dischiuso a ogni potenziale interpretazione e risposta emotiva dello spettatore.

indirizzo via Tribunali, 293
telefono +39 081 295882
mail/web info@t293.it / www.t293.it
orari mar-sab 12-19

NAPOLI

LOUISE BOURGEOIS
@ MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE / fino al 25.01.09



Prima grande retrospettiva in un museo italiano per Louise Bourgeois. Il suo lavoro scandaglia un universo abitato da demoni, attingendo a tematiche universali quali la sessualità, lo scorrere del tempo, la maternità, la solitudine, la memoria. L'esposizione a Capodimonte presenta sessanta opere, incluse due nuove installazioni della serie delle "Cells" mai esposte prima, le sculture sospese (*Hanging Sculptures*) e i celebri monumentali ragni in bronzo (*Maman* e *Crouching Spider*). Le vetrine della Wunderkammer di casa Farnese accolgono una preziosa raccolta di opere di piccola dimensione. Il percorso all'interno del Museo offre un affascinante confronto con le antiche collezioni.

indirizzo via Milano 2
telefono +39 081 7499111
mail/web capodimonte.artina@artibeniculturali.it / www.museo-capodimonte.it
orari gio-mar 8.30-19.30

NAPOLI/ROMA

UMBERTO MANZO
@ STUDIO TRISORIO / fino al 10.01.09 a Napoli / fino al 30.01.09 a Roma



Una doppia inaugurazione presso le due sedi dello Studio Trisorio, per presentare i nuovi lavori di Umberto Manzo. Artista dal lavoro caratterizzato dall'impiego di materiali diversi – dall'emulsione fotografica alla cera alle colle vegetali – in questa occasione Manzo ritorna alle carte, accumulate in feche di ferro e di vetro. Qui il corpo, eletto a luogo privilegiato di indagine fin dai primissimi lavori, non viene disarcionato dalla sua propria struttura o ridotto a sagoma come in passato, ma trafitto e attraversato da tagli geometrici che ne restituiscono brandelli di memoria disposti secondo un ordine nuovo.

indirizzo Riviera di Chiaia 215, Napoli
telefono +39 081 414306
mail/web info@studiotrisorio.com / www.studiotrisorio.com
orari lun-sab 10-13 / 16-19.30

indirizzo vicolo delle Vacche 12, Roma
telefono +39 06 68136189
mail/web roma@studiotrisorio.com / www.studiotrisorio.com
orari mar-sab 16-20

NUORO

MAN RAY. UNCONCERNED BUT NOT INDIFFERENT
@ MAN - MUSEO D'ARTE PROVINCIA DI NUORO / fino al 6.01.09



Incurante ma non indifferente. Quando Man Ray morì la moglie Juliet costituì il Man Ray Trust, per tutelare una collezione unica ma ancora in gran parte sconosciuta. Mai esposta nella sua interezza, oggi è finalmente possibile prenderne visione nella mostra *Unconcerned but not indifferent*, che presenta circa 300 pezzi, tra disegni, fotografie, dipinti, oltre ad alcuni oggetti personali dell'artista. Il percorso espositivo ripercorre le quattro fasi dell'opera di Man Ray: i primi anni a New York (1890-1921), poi Parigi (1921-1940), Los Angeles (1940-1951), e di nuovo Parigi (1951-1976). La mostra – che nel titolo riprende la dedica fatta incidere da July Man Ray sulla lapide del marito – è a cura di Noriko Fuku e John Jacob, ed è organizzata da La Fabbrica in collaborazione con il MAN.

indirizzo via Satta 27
telefono +39 0784 252110
mail/web info@museoman.it / www.museoman.it
orari mar-dom 10-13 / 16.30-20.30

PESCARA

SIMONE BERTI
@ VISTAMARE / fino al 20.01.09



“La condizione dubitativa come strumento di conoscenza e la fede nei confronti dell'incertezza”: da tali fondamenti, da sempre sostenuti dall'artista nell'elaborazione della sua poetica personale, muove anche questa mostra di Simone Berti da Vistamare, dove i disegni realizzati a grafite e sanguigna dialogano con architetture di cemento armato, calcestruzzo e trucioli di alluminio combinati ad elementi naturali, rimaneggiando certo Modernismo, Sironi e la letteratura fantascientifica delle subculture. Utopie, favole contemporanee immerse in una dimensione rurale e popolare ma non dimentica di riferimenti colti, per restituire una visione del mondo formalmente rigorosa, e al contempo profondamente surreale.

indirizzo largo Frentani 13
telefono +39 085 694570
mail/web info@vistamare.com / www.vistamare.com
orari mar 10-13 / mer-sab 16.30-19.30

PRATO

1988: VENT'ANNI PRIMA, VENT'ANNI DOPO
@ CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI / fino al 15.02.08



La mostra propone un percorso lungo quarant'anni, dal 1968 ad oggi, articolato in mini personali dedicate a Nanni Balestrini, Vanessa Beecroft, Anna Valeria Borsari, Gea Casolaro, Michele Dantini, Daniela De Lorenzo, Piero Gilardi, Ketty La Rocca, Fabio Mauri, Lilianna Moro, Michelangelo Pistoletto, Pietro Ruffo, Andrea Salvino, artisti storici e contemporanei nei cui lavori si ritrovano alcuni temi che hanno caratterizzato l'arte dopo il 1968, dal coinvolgimento nella società all'emancipazione femminile, al sorgere di una coscienza ecologista, fino alla contestazione (pacifica, umanitaria, antagonista) al sistema di riferimento.

indirizzo viale della Repubblica 277
telefono +39 0574 5317
mail/web info@centropecci.it / www.centropecci.it
orari mer-lun 10-19

PRATO

MICHELE ZAZA. PAESAGGIO MAGICO
@ GALLERIA ENRICO FORNELLO / fino al 31.01.2009



Terzo appuntamento della serie di mostre *Progettosestanta* – Arte e fotografia dalla ricerca anni '70 in Italia, la personale di Michele Zaza, curata da Elena Re, affianca e fa dialogare lavori degli anni Settanta con opere inedite e recenti. Attraverso fotografie del proprio corpo e di quello dei suoi famigliari, combinate a eterogenee sculture installate nello spazio, l'artista ci invita a compiere un viaggio emozionale tra gli elementi del cosmo: l'esplorazione di un paesaggio magico, come suggerisce il titolo della mostra.

indirizzo via Paolini 27
telefono +39 0574 462719
mail/web info@enricofornello.it / www.enricofornello.it
orari mar-sab 10-13 / 15-19

REGGIO EMILIA

GIANNI CARAVAGGIO. SCENARIO
@ COLLEZIONE MARAMOTTI / fino al 22.02.09



Sei lavori, di cui quattro inediti, costituiscono il progetto di Caravaggio per la mostra. Ognuno è frutto di uno studio e una selezione di materiali quasi alchemici, che concorrono ad esprimere la valenza demurgica del processo creativo dell'opera da parte dell'artista. Il lavoro di Caravaggio rivela tracce che testimoniano di un processo precedente, le sue opere hanno una potenzialità intrinseca di rivelare nuovi possibili sviluppi ed evoluzioni cicliche. Lo scenario in questo senso è l'esposizione del possibile. Accompagna la mostra un catalogo edito da Gli Ori nato dalla stretta collaborazione del filosofo Federico Ferrari con Caravaggio.

indirizzo via Fratelli Cervi 66
telefono +39 02 0522 382484
mail/web info@collezionemaramotti.org
www.collezionemaramotti.org
orari gio-ven 14.30-18.30, sab-dom 9.30-12.30 / 15-18

ROMA

MARCO NERI
@ GALLERIA FABJBASAGLIA / fino al 15.01.09



In questo progetto, realizzato durante un recente soggiorno a New York, Marco Neri presenta una situazione quotidiana, quasi domestica, dove la precarietà di uno studio improvvisato, delle difficoltà di trasporto e dai tempi compressi, diventa strategia di adattamento. In questa logica rientrano le piccole dimensioni delle opere, “da viaggio” e l'utilizzo di colori acrilici anziché delle più impegnative tempere.

Il risultato è una sorta di *boîte-en-valise* site specific che restituisce l'immagine di una New York dalle geometrie e dalle architetture che ricordano quelle dell'Alto Adriatico o della Pianura Padana: visioni riconoscibili e al contempo alienanti, da eterno *déjà vu*.

indirizzo via Soardi 34
telefono +39 0541 785646
mail/web info@fabjbasaglia.com / www.fabjbasaglia.com
orari mar-sab 16-19.30

ROMA

GARY HUME
@ GALLERIA LORCAN O'NEILL / fino al 27.12.08



Sono opere realizzate con la caratteristica pittura lucida e smaltata, quella dei *Door paintings* per intenderci, distribuita per ampie aree compatte di colore su pannello, quelle presentate da Gary Hume nella sua nuova mostra romana, ma come suggerisce il titolo della mostra *Baby birds and things that are left behind* i soggetti non sono più ritratti bensì uccellini che, fatti “di solo becco”, per la verità si intuiscono appena. L'idea di questa serie nasce qualche anno fa e affronta – nella metaforica allusione al grande, sovradimensionato becco come richiesta di cibo – il tema dell'innocenza e della vulnerabilità. Al soggetto dei Baby Birds si rifà anche un'altra serie di nuovi lavori, qui presentata, a metà tra pittura e scultura, che sembrano assumere la forma di tanti nidi.

indirizzo via Degli Orti D'Alibert 1e
telefono +39 06 68892980
mail/web mail@lorcanoneill.com / www.lorcanoneill.com
orari lun-ven 12-20 / sab 14-20

ROMA

LAWRENCE WEINER. QUID PRO QUO
@ GAGOSIAN GALLERY / fino al 17.01.09



Inspirandosi ai miti di Roma e intersecando, alle frasi in inglese, moti latini come quello che dà il titolo alla sua prima mostra da Gagosian, Lawrence Weiner concepisce, per il grande spazio ovale della galleria, un progetto site-specific che comprende i tipici stencil, disegni su carta e un'opera a tecnica mista. Pioniere del concettualismo, Weiner smaterializza e sublima l'opera in puri messaggi composti in eleganti caratteri, sfruttando l'accessibilità e adattabilità universale del linguaggio scritto.

indirizzo via F. Crispi 16
telefono +39 06 42086498
mail/web roma@gagosian.com
www.gagosian.com
orari mar-sab 10.30-19

ROMA

JEFFREY INABA

@ POLICLINICO UMBERTO I / fino al 13.02.09

Dopo gli interventi di assume vivid astro focus e A12, Jeffrey Inaba chiude la seconda edizione di Enel Contemporanea – progetto di arte pubblica a cura di Francesco Bonami, lanciato da Enel nel 2007 per stimolare l'utilizzo dell'energia come fonte sostenibile e rinnovabile – con un intervento che coinvolge le sale d'attesa e i luoghi di passaggio del Policlinico Umberto I di Roma, punti solitamente grigi e anonimi, senza dignità architettonica, delle strutture ospedaliere. Ecco allora che nel progetto dell'artista losangelino, intitolato *The Waiting Room* e animato da colori, luci, forme geometriche ed elementi ecosostenibili, il significato di attesa si capovolge, diventando occasione non di silenzio ma di conversazione, non più zona negativa ma segno urbano positivo.



indirizzo viale Regina Elena 324
telefono +39 06 33399391
mail/web ufficiostampa@enel.it
www.enel.it/enelcontemporanea

ROMA

BILL VIOLA

@ PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI / fino al 6.01.09



È la più grande retrospettiva del lavoro di Bill Viola mai organizzata in Europa. Curata da Kika Perov, moglie dell'artista e sua collaboratrice, *Visioni interiori*, presenta un corpus di lavori che spazia dalle spettacolari installazioni di grande formato, come *The Crossing* e *The Veiling*, alle rivisitazioni video di icone della storia dell'arte (*The Greeting*, *Emergence*) alle proiezioni su schermo piatto rallentate (*Dolorosa*, *Anima*, *Silent Mountain*, *The Locked Garden*). Al centro, i temi attorno a cui da sempre ruota la poetica dell'artista: la nascita, la morte, la natura, la relazione con l'universo.

indirizzo via Nazionale 194
telefono +39 06 39967500
mail/web www.palazzo.esposizioni.it
orari mar-gio e dom 10-20 / ven-sab 10-22.30

SAN NICOLO' TERAMO

PROMISED LAND

@ WAREHOUSE CONTEMPORARY ART / dal 22.11.08 al 24.01.09



La mostra collettiva *Promised Land*, a cura di Filippo Tattoni-Marcozzi, riunisce un gruppo di opere di artisti internazionali caratterizzati da uno spirito indagatore verso uno dei generi tradizionali della storia dell'arte: il paesaggio. Non mancano le occasioni di confronto e di dialogo tra giovani artisti emergenti e autori affermati, come Pistoletto, Fontana e Giacomelli: così, una tela di Peter Halley, come un video di Jennifer Steinkamp o una fotografia del tedesco Elger Esser o dell'israeliano Kobi Israel diventa rappresentazione reale o immaginaria, comunque "terra promessa" alla quale la poetica di ciascun artista si rivolge.

indirizzo via G. C. Canzanese 51
telefono +39 0861 232189
mail/web info@warehouseart.it / www.warehouseart.it
orari mar-sab 10.30-13.30 / 15-19.30

TORINO

CRONOSTASI TEMPO FILMICO E TEMPO FOTOGRAFICO

@ GAM GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

/ fino al 6.01.09 e dal 2.02.09 fino al 5.04.09

1961-1985 e 1985-2008; queste le due tranches in cui Elena Volpato ha idealmente diviso la storia delle immagini in movimento per *Cronostasi*. Due diverse concezioni del tempo: l'eterno presente dell'immagine filmica, che può vivere solo nel suo ripetuto svolgersi, e il tempo passato già concluso nell'istante in cui affiora sulla carta fotografica. Le opere in mostra sono accumulate da riferimenti al mezzo fotografico, strutturali e contenutistici: da *La Jetée* di Chris Marker, film sull'attraversamento del tempo, composto per sole fotografie, alla video installazione *Retrospection* di Claerbout, dove tutto il movimento di macchina si risolve all'interno della superficie di un'unica vecchia fotografia.



indirizzo via Magenta 31
telefono +39 011 4429518
mail/web gam@fondazioneorinomeusei.it / www.gamtorino.it
orari mar-dom 10-19 / gio 10-23

ALLORA & CALZADILLA

@ FRANCO SOFFIANTINO ARTECONTEMPORANEA / fino al 17.01.09

Nei video in mostra, questioni storiche, ambientali, filosofiche e politiche. *A man screaming is not a dancing bear* (2008) è ambientato in una casa del distretto più colpito dall'uragano Katrina. Tamburellando le veneziane alle finestre, il proprietario espone alla luce lo scenario inquietante dell'interno. Anche *Deadline* (2007) è girato dopo un uragano a San José, e coglie una situazione assurda e precaria. *There is more than way to skin a sheep* (2007), presentato alla biennale di Istanbul, si confronta con il rapporto difficile di un patrimonio di tradizioni antichissime con la globalizzazione. In *Sweat Glands, Sweat Lands* (2006) uno spiedo arrosto collegato al motore di un'auto gira a diverse velocità, mentre un giovane cantante reggae portoricano, in un testo scritto insieme agli artisti, canta di un mondo in parte reale in parte finzione.



indirizzo via Rossini 23
telefono +39 011 837743
mail/web fsoffiantino.it
www.franco-soffiantino.it
orari mar-sab 11-19

TORINO

TORINO

ROBERT KUSMIROWSKI

@ GUIDO COSTA PROJECTS / fino al 28.02.09

UHER.C è la prima personale che Guido Costa dedica al giovane artista polacco. Dotato di una straordinaria abilità manuale e di una padronanza pittorica e scultorea, Kusmirowski crea lavori altamente evocativi, installazioni che sono testimonianze misteriose e malinconiche degli effetti del tempo. La riflessione sulle implicazioni della storia e la ricostruzione vagamente onirica producono effetti di spaesamento temporale, nostalgia, meraviglia, di fronte a lavori che sono ammantati da una particolare bellezza.



indirizzo via Mazzini 24
telefono +39 011 8154113
mail/web info@guidocostaprojects.com
www.guidocostaprojects.com
orari lun-sab 11-13 / 15-19

TORINO

MATTHEW BARNEY

@ FONDAZIONE MERZ / fino all'11.01.09

Matthew Barney in dialogo con Mario Merz. Il visionario ed eclettico Barney si è confrontato con gli spazi della Fondazione e con le opere di uno dei maggiori esponenti dell'Arte Povera, in un progetto espositivo d'eccezione a cura di Olga Gambari. Una grande installazione centrale contiene cinque monitor dove in simultanea scorrono le immagini dei film della serie di *Cremaster*. Altri monitor posizionati lungo il perimetro della Fondazione propongono i capitoli della serie *Drawing Restraint*. Il percorso espositivo include inoltre autentici "diari visivi" da cui sono scaturite alcune delle più importanti opere dell'artista, assieme a disegni racchiusi in teche dall'impatto scultoreo. Workshop, proiezioni e convegni corredo l'esposizione.



indirizzo via Limone 24
telefono +39 011 19719437
mail/web info@fondazionemerz.org
www.fondazionemerz.org
orari mar-dom 11-19

VENEZIA

WILLIAM KENTRIDGE

@ FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA - PALAZZOTTO TITO

/ fino al 16.01.09

(REPEAT) *from the Beginning / Da Capo* presenta disegni, sculture e un'installazione composta dai tre video *Breathe*, *Return* e *Dissolve*, appositamente concepiti per questa occasione. Per Kentridge le tre sezioni di (REPEAT) "riguardano il concetto di anti-entropia, cioè l'addensarsi dal caos verso l'ordine, piuttosto che un ritorno dall'ordine allo stato di dispersione": una cantante, un direttore d'orchestra e un cavallo si scompongono e ricompongono in un gioco di ombre e rotazioni su se stessi, in una corrispondenza tra musica e ritmo percettivo della visione. La mostra è il cuore del progetto "William Kentridge a Venezia", a cura di Francesca Pasini, che si estende anche al Teatro Malibran e alla Fenice.



indirizzo Dorsoduro 2826
telefono +39 041 5207797
mail/web info@bevillacqualamasa.it
www.bevillacqualamasa.it
orari mer-dom 10.30-17.30

ARGENTINA / Buenos Aires

MARCEL DUCHAMP: A WORK THAT IS NOT A WORK "OF ART"

@ FUNDACIÓ PROA / fino al 1.01.09

Si può forse creare un'opera che non sia un'opera "d'arte"? La Fundació Proa inaugura i nuovi spazi espositivi alla Boca con la prima retrospettiva mai dedicata a Duchamp in America Latina. L'emozione che continuano a provocare i suoi lavori, l'idea che il senso di un manufatto sia dettato non dalla sua immagine o dal suo valore intrinseco, ma dal contesto in cui viene intenzionalmente inserito dall'artista e dal conseguente mutamento di senso e finalità, in sostanza il passaggio al concettuale, oltre ad essere storicamente seminale resta il codice per comprendere gran parte dell'espressione contemporanea.



indirizzo Av. Pedro de Mendoza 1929
telefono +54 11 41041000
mail/web info@proa.org / www.proa.org
orari mar-dom 11-19

AUSTRIA / Vienna

SHARON LOCKHART: LUNCH BREAK

@ SECESSION / fino al 18.01.09



Nei video e nelle serie fotografiche di Sharon Lockhart (Los Angeles, 1964) vanno in scena immagini di vita comunitaria e momenti di intimità personale, in contesti sociali e ambientali a cui l'artista si accosta con un approccio quasi da antropologa per rivelarne istanti struggenti, inaspettati e poetici. L'ultima serie di progetti in mostra a Vienna si concentra sulla vita dei lavoratori dello storico cantiere navale Bath Iron Works, nel Maine. Lunch Break è girato in un lungo corridoio all'interno del cantiere, dove i quarantadue lavoratori consumano la pausa pranzo, leggono, camminano e parlano. La camera si sofferma lentamente sui frammenti di molte vite; suoni industriali, voci, rumori si confondono con la musica.

indirizzo Friedrichstr. 12
telefono +43 1 5875307
mail/web office@secession.at / www.secession.at
orari mar-dom 10-18, gio 10-20

BELGIO / Bruxelles

UN-SCENE

@ WIELS / fino al 22.02.09

Un-Scene presenta il lavoro di venti artisti attivi nell'ultimo decennio a Bruxelles, in Vallonia e nelle Fiandre. In questa prima prospettiva soggettiva e ipotetica curata da Devrim Bayar, Charles Gohy e Dirk Snauwaert, vengono messe in luce e documentate le linee di forza e i tratti comuni e i percorsi di ricerca individuali di ogni artista di questa nuova generazione. Accompagnano la mostra proiezioni, performance, e quattro dibattiti organizzati da A-Prior, Code, Janus e Sic. I giovani artisti in mostra sono Agenschap/Agence/Agency Stephan Balleux, Aline Bouvy & John Gillis, Vaast Colson, François Curlet, Michael Dans, Koenraad Dedobbeleer, Lucile Desamory, Vincent Geyskens, Tina Gillen, Geert Goiris, Valérie Mannaerts, Xavier Mary, Benoît Platéus, Frédéric Platéus, Jimmy Robert, Gert Robijns, Ivo Provoost & Simona Denicoli, Harald Thys & Jos De Gruyter, Heidi Voet.



indirizzo Av. Van Volxemlaan 354
telefono +32 (0)2 340 00 50
mail/web welcome@wiels.org / www.wiels.org
orari mer-sab 12-19 / dom 11-18

BRUSSELS BIENNIAL 1

@ VARIOUS LOCATIONS / fino al 4.01.09



La prima Biennale di Bruxelles conferma la posizione sempre più significativa detenuta dalla capitale europea nel sistema dell'arte. Curata da Barbara Vanderlinden, la biennale raggruppa diverse realtà istituzionali e progettuali, proponendosi di confondere e superare i limiti che tradizionalmente dividono biennali, mostre, istituzioni, artisti e curatori. Sono presentati oltre 40 artisti internazionali, e nel circuito è incorporato un insieme di realtà internazionali, istituzionali e sperimentali, con mostre allestite in location disseminate lungo l'asse ferroviario che attraversa la città.

indirizzo Post Surtine Center, Avenue Fonsnylaan 48
telefono +32 (0)2 507 83 45
mail/web info@brusselsbiennial.org / www.brusselsbiennial.org
orari mar-dom 10-18 / gio 10-21

BELGIO / Bruxelles

CANADA / Toronto

IF WE CAN T GET IT TOGETHER

@ THE POWER PLANT / dal 13.12.08 al 22.02.09

Come gli individui riescono a posizionarsi nella società a fronte di un processo di migrazione globale che sta provocando radicali cambiamenti strutturali? Sotto il titolo *If We Can't Get It Together* una mostra, curata da Nina Möntrmann, si propone di indagare le forme temporanee di aggregazione sociale nella vita pubblica e privata. La fascinazione nell'esplorare "nuove comunità" accomuna la ricerca di Shaina Anand, Egle Budvytyte, Kajsa Dahlberg, Hadley + Maxwell, Luis Jacob, Hassan Khan, Michael Rakowitz, Emily Roisdon e Haegue Yang: attraverso i loro recenti progetti la possibilità di individuare spazi comuni come luoghi di esperienza e cambiamento in grado di influenzare la sfera pubblica.



indirizzo 231 Queens Quay West
telefono +1 416 9734949
mail/web thepowerplant@barbourfrontcentre.com
www.thepowerplant.org
orari mar-dom 12-18 / mer 12-20

GERMANIA / Monaco

MIKE KELLEY

@ SAMMLUNG GOETZ / fino al 25.05.2009

Quella di Ingvild Goetz è una delle maggiori collezioni private al mondo di Mike Kelley. Finalmente questo tesoro è mostrato a Monaco, assieme a molte altre opere, in un grande retrospettiva che ripercorre tutta la carriera artistica di Mike Kelley. Con oltre 40 lavori, dagli anni Settanta fino alla recente serie *Kandors* del 2007, l'artista mette a nudo i processi psicologici, ideologici e di comportamento che stanno alla base della società occidentale, e in modo particolare quella americana. Tutti noi siamo chiamati in causa, con le nostre debolezze e sentimenti repressi.



indirizzo Oberföhringer Straße 10
telefono +49 89 95939690
mail/web info@sammlung-goetz.de / www.sammlung-goetz.de
orari solo su appuntamento, lun-ven 14-18 - sab 11.00-16.00

GERMANIA / Colonia

JONAS MEKAS

@ MUSEO LUDWIG / fino all'1.03.09

Regista, ma anche critico cinematografico, archivist e poeta: la mostra omaggia la produzione di Jonas Mekas e la sua attività di film maker. Ricostruendo anche l'influenza esercitata sugli autori delle successive generazioni, l'esposizione offre uno sguardo trasversale su una delle figure più carismatiche del cinema indipendente e d'avanguardia. Nato in Lituania nel 1922 e approdato a New York nel 1949, Mekas cofonda nel 1955 la rivista *Film Culture* e, nel 1970, gli Anthology Film Archives; a partire dagli anni '60 sviluppa un suo particolare stile nel catturare immagini, suoni e memorie intrecciandole in un tessuto altamente poetico. Ampio spazio è dato alla produzione artistica e cinematografica, presentata attraverso installazioni e un programma di proiezioni.



indirizzo Bischofsgartenstraße 1
telefono +49 221 23468
mail/web info@museum-ludwig.de
www.museum-ludwig.de
orari mar-ven 9-17 / mer 9-20 / sab-dom 10-17

POLITICAL/MINIMAL

@ KW KUNST WERKE / fino al 25.01.09



Political, perché i lavori esposti nella mostra a cura di Klaus Biesenbach parlano di politica al di là del loro aspetto minimal. Se le forme si attengono ad un lessico codificato di sostanziale purezza lineare ed astrazione espressiva, esso non è certo il fine reale della ricerca dei 29 artisti selezionati, tra i quali Adel Abdessemed, Francis Alys, Monica Bonvicini, Tom Burr, Felix Gonzalez-Torres, Klara Liden Hans Haacke, Seth Price, Gregor Schneider, Tino Sehgal, Santiago Sierra. Questo è tradito piuttosto dal titolo delle opere, dalla scelta dei materiali o dalla storia della loro produzione, che rimandano ad istanze sociali, economiche, ecologiste, relazionali.

indirizzo Auguststr. 69
telefono +49 30 2434590
mail/web www.kw-berlin.de / info@kw-berlin.de
orari mar-dom 12-19 / gio 12-21

GERMANIA / Berlino

FRANCIA / Parigi

DAMIÁN ORTEGA

@ ESPACE 315 - CENTRE POMPIDOU / fino al 9.02.09

Chi non si ricorda il maggiolino Volkswagen smembrato e sospeso a mezz'aria in fondo all'Arsenale? Era il 2003, l'opera si intitolava *Cosmic Thing* e ironizzava su uno degli oggetti di culto della cultura consumistica messicana. Con quella Biennale curata da Francesco Bonami, i riflettori si accendevano sull'arte irriverente del giovane messicano Damián Ortega. Ora le sue sculture approdano a Parigi nella project room del Centre Pompidou, l'Espace 315: per l'occasione Ortega ha costruito una grande installazione, camera oscura in cui lo spettatore, toccando letteralmente con mano i processi di percezione visiva che legano l'occhio al cervello, sperimenta in prima persona i principi della frammentazione, della trasformazione degli oggetti e della loro dispersione nello spazio.



indirizzo Place George Pompidou
telefono +39 1 44781233
mail/web info@centrepompidou.fr
www.centrepompidou.fr
orari mer-lun 11-21

ESPÈCES D'ESPACE. LES ANNÉES 80. PREMIER VOLET

@ LE MAGASIN / fino al 4.01.09

Prima parte di un progetto che si concluderà nell'estate 2009, la mostra si concentra sul tema di pubblico e privato / spazio e comunità. I lavori presentati sono tutti creati nel decennio 1980-89. Il puno di partenza è la condizione postmoderna analizzata da Lyotard nel 1979, anticamera del decennio del liberismo trionfante e della individualistica ricerca del benessere e della felicità. L'allestimento include interventi site-specific di Günther Förg e John Armleder. Aree tematiche sono dedicate all'architettura e al senso spazio pubblico così come della sfera del privato. Altre sale presentano le espressioni comunitarie e le esperienze collettive della scena alternativa americana, in particolare newyorkese.



indirizzo 155 Cours Berriat
Site Bouchayer-Viallet
telefono +33 4 76219584
mail/web communication@magasin-cnac.org
www.magasin-cnac.org
orari mar-dom 14-19

FRANCIA / Grenoble

GERMANIA / Bonn

A BETTER WORLD

@ BONNER KUNSTVEREIN / fino al 18.01.09

Le opere contemporanee possono avere ancora un peso politico, critico o dimostrare una sorta di "impegno" nei confronti della società? Qualora ambizioni del genere non fossero più proponibili, cosa dobbiamo aspettarci dall'arte di oggi? Nella mostra *A Better World*, Tue Grenfort (1973, Copenhagen / Berlino), San Keller (1971, Zurigo) e Klaus Weber (1967, Berlino) provano a dare delle risposte. Piegando la realtà e le condizioni esistenti alle finalità dettate dai loro progetti, questi artisti riescono a re-indirizzare i cicli economici, ecologici e commerciali donando loro obiettivi migliori rispetto a quelli che sono soliti avere.

indirizzo Hochstadtenring 22
telefono +49 228 693936
mail/web info@bonner-kunstverein.de
www.bonner-kunstverein.de
orari mar-dom 11-17 / gio 11-19



GIAPPONE / Tokyo

CHALO! INDIA: A NEW ERA OF INDIAN ART

@ MORI ART MUSEUM / fino al 15.03.09

Oggi l'arte indiana è al centro dell'interesse critico e di mercato, spinta dalla nuova ricchezza interna e dall'attenzione internazionale. "Chalo" in Hindi è Let's go. La più grande mostra d'arte contemporanea indiana mai organizzata in Giappone apre il 22 novembre, con oltre 100 quadri, foto, sculture, video e installazioni di 27 artisti e collettivi provenienti da tutto il subcontinente. L'esposizione comprende un progetto di ricerca sociologica con contributi di architetti e intellettuali, e supporti multimediali degni della nuova potenza hi-tech. *Chalo! India* vuole penetrare oltre la percezione generale di un universo in bilico tra la sua storia mitica, i mille culti, Bollywood e Bangalore. La mostra esplora e celebra l'arte di un paese che si proietta energicamente nel futuro.



indirizzo 53F Roppongi Hills Mori Tower, 6-10-1 Roppongi Minatoku
telefono +81 3 57778600
mail/web info@mori.art.museum
www.mori.art.museum

IAN WALLACE

@ WITTE DE WITH / fino al 08.02.09

Delle parole chiave come punti di partenza per mostre tematiche. Così si articola la trilogia che tre istituzioni - Witte de With di Rotterdam, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen di Düsseldorf e Kunsthalle di Zurigo - dedicano a Ian Wallace, tra i maggiori esponenti dell'Arte Concettuale canadese per la prima volta omaggiata con un grande progetto espositivo in Europa. Se al Kunstverein se ne approfondisce la simbologia visuale, e a Zurigo il rapporto tra testo e immagine, a Rotterdam sono protagonisti i diversi riferimenti della sua ricerca, dalla riflessione sulla pittura all'indagine sulle potenzialità della produzione artistica da un punto di vista comunicativo e ideologico. Il progetto è curato da Renske Janssen e Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller e Beatrix Ruf.



indirizzo Witte de Withstraat 50
telefono +31 10 4110144
mail/web info@wdw.nl
www.wdw.nl
orari mar-dom 11-18

OLANDA / Rotterdam

REGNO UNITO / Londra

ANDRO WEKUA. PLAY WITHOUT ME

@ CAMDEN ARTS CENTRE / dal 5.12.08 al 1.02.09

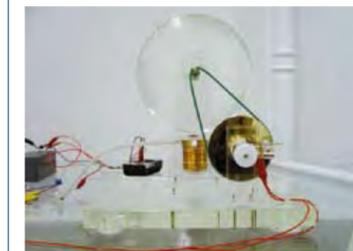
Dai lavori di Andro Wekua, sculture, disegni, collage, video, traspare un'intrinseca malinconia e la densità dei significati si dipana lentamente. Per la sua prima personale in Inghilterra, Wekua ha realizzato una nuova installazione. Caratteristica è l'eterogeneità di mezzi e materiali utilizzati, come la gomma, la cera, le immagini patinate delle riviste, le fotocopie, le campiture di colore e il disegno, che accentuano delle forme o evidenziano delle espressioni, traducendo in narrazione i frammenti astratti della memoria.



indirizzo Arkwright Road
telefono +44 20 74725500
mail/web info@camdenartscentre.org
www.camdenartscentre.org
orari mar-dom 10-18 / mer 10-21

COLLETTIVA

@ FORMCONTENT / fino al 25.01.09



FormContent si trasferisce in un nuovo spazio e inaugura un ciclo a cura di Athanasios Argianas, a cui sarà dato un titolo solo durante il suo momento finale. Una performance e alcuni lavori caratterizzano le tre fasi distinte e collegate che costituiscono la mostra, in un processo di accumulazione ed evoluzione temporale. Sono presentati lavori di Steven Claydon, Kit Craig, Ruth Höflich, Oliver Robb, Martin Fletcher / Systems House, Nick Laessing, Rowena Hughes, Emily Wardill, Nathan Parker.

indirizzo 51-63 Ridley Road
mail/web info@formcontent.org
orari ven-dom 12-18

REGNO UNITO / Londra

PORTOGALLO / Cascais

LISTEN DARLING... THE WORLD IS YOURS

@ ELLIPSE FOUNDATION ART CENTRE / fino al 30.08.09

Un nuovo sguardo sulla collezione della Ellipse Foundation che valorizza le ultime acquisizioni e presenta lavori mai esposti: sono oltre quaranta gli artisti di *Listen Darling... The World is Yours*, a cura di Lisa Phillips, Direttore del New Museum di New York. A dare voce ai radicali cambiamenti che hanno interessato le dinamiche psicologiche e sessuali della cultura dell'ultimo trentennio Eija-Liisa Ahtila, John Baldessari, Ashley Bickerton, Louise Bourgeois, Gardar Eide Einarsson, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Thomas Hirschhorn, Sherrie Levine, João Onofre, Richard Prince, Collier Schorr, Thomas Schütte, Steven Shearer e Sue Williams, tra gli altri.



indirizzo Alameda das Fugas, 79
telefono +351 2 14691806
mail/web info@ellipsefoundation.com
www.ellipsefoundation.com
orari ven-dom 11-18

GEORGE MACIUNAS. THE DREAM OF FLUXUS

@ BALTIC / fino al 15.02.09



La storia di Fluxus è esplorata attraverso 350 lavori provenienti dalla famosa Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection di Detroit, nella maggiore mostra sul movimento mai realizzata in Inghilterra. Fluxus è spesso considerato come una rete di artisti che condividevano un'aspirazione comune, anche se forse non unificante, a rivoluzionare l'avanguardia. Con l'introduzione di pratiche concettuali, crossmediali e performative, Fluxus apre la strada ad un apprezzamento estetico della quotidianità. Confondendo intenzionalmente i confini temporali e spaziali di un'opera d'arte, azioni come uscire da una stanza, fare un'insalata o finire una guerra sono state trasformate in performance artistiche.

indirizzo Gateshead Quays, South Shore Road
telefono +44 191478 1810
mail/web info@balticmill.com
www.balticmill.com
orari lun-dom 10-18 / mar 10.30-18

REGNO UNITO / Gateshead

SPAGNA / Barcelona

UNIVERSAL ARCHIVE

@ MACBA / fino al 6.01.09



Negli anni trenta John Grierson - produttore, critico cinematografico e teorico del cinema - diede vita al movimento documentaristico britannico. È da allora che il genere del documentario è riconosciuto come "una lettura creativa dell'attualità"; questa interpretazione è divenuta poi un tema cruciale anche in merito alle istanze realiste nella fotografia e nel cinema. Sotto il titolo *Universal Archive. The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, una mostra analizza il concetto di documento nella storia della fotografia nel corso del ventesimo secolo. Dal 9 marzo al 3 maggio 2009 l'esposizione - concepita sotto la direzione di Bartomeu Marí e curata da Jorge Ribalta - si sposterà al Museu Berardo di Lisbona.

indirizzo Plaça dels Àngels 1
telefono +34 93 4120810
mail/web exposicions@macba.es / www.macba.es
orari lun-sab 11-20 / gio 11-21 / dom 10-17

REGNO UNITO / Birmingham

STATI UNITI / Cincinnati

CARLOS AMORALES. DISCARDED SPIDER
@ CONTEMPORARY ARTS CENTER

Discarded Spider è la mostra inserita negli spazi drammatici di Zaha Hadid. Amoraless presenta tra l'altro il gruppo di *Discarded Web Sculptures*, nato dal dialogo un'architettura del luogo e sviluppato a partire dai disegni del *Liquid Archive*. Strumento di lavoro e opera in sé, *Liquid Archive* è l'insieme di oltre 1500 disegni digitali isolati da immagini e fotografie e labilmente raggruppati in categorie come "uccelli", "motivi geometrici", "scimmie", "ragnatele", "donna in gravidanza che vive una trasformazione". La miriade di imprevedibili combinazioni tra questi motivi produce risultati che evocano bellezza e orrore, familiarità ed straniamento. Questo vocabolario iconografico è la fonte di animazioni, disegni, sculture, performance e installazioni.



indirizzo 44 East 6th Street
telefono +1 513 345 8400
mail/web sczar@contemporaryartscenter.org
www.contemporaryartscenter.org
orari mer-ven 10-18
sab-dom 11-18 / lun 10-12

STATI UNITI / New York

MATT MULLICAN. A DRAWING TRANSLATES THE WAY OF THINKING
@ THE DRAWING CENTER / FINO AL 5.02.09



La mostra, curata da João Ribas, è la più grande mai realizzata negli Stati Uniti, con più di cento lavori, anche inediti, tra disegni, taccuini di lavoro, rubriche, video e installazioni. In oltre tre decenni, Mullican ha creato lavori che analizzano i sistemi cognitivi, di significato e di linguaggio. Dagli anni Settanta ha condotto performance e disegni sotto ipnosi che investigano la natura della soggettività e dell'identità. Mullican classifica, ordina, descrive, mappa: un tentativo di comprensione della realtà in cui il disegno riduce la distanza tra soggetto e oggetto. A latere, un calendario di proiezioni presenta una serie di rare riprese delle performance compiute in stato di ipnosi.

indirizzo 35 Wooster St
telefono +1 212 219 2166
mail/web info@drawingcenter.org / www.drawingcenter.org
orari gio-ven 10-18 / sab 11-18

STATI UNITI / San Francisco

THE ART OF PARTECIPATION: 1950 TO NOW
@ SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART / fino all'8.02.09

Molti artisti hanno centrato il loro lavoro sulla partecipazione del pubblico, il cui contributo è stato cruciale nella realizzazione dell'opera. Da interventi di carattere performativo a lavori di natura concettuale, da sculture a progetti web, *The Art of Participation 1950 to Now* include oltre 40 artisti, sia con opere "storiche" che con nuovi progetti. Abramovic / Ulay, Vito Acconci, Francis Alys, John Baldessari, Joseph Beuys, John Cage, Janet Cardiff, Lygia Clark, VALIE EXPORT, Matthias Gommel, Felix Gonzalez-Torres, Dan Graham, Hans Haacke, Allan Kaprow, Tom Marioni, Antoni Muntadas, Yoko Ono, Nam June Paik, Dan Phiffer and Mushon Zer-Aviv, Wolf Vostell, Andy Warhol e Erwin Wurm, alcuni degli artisti inclusi.



indirizzo 151 Third St
telefono +1 415 3574000
mail/web info@sfmoma.org / www.sfmoma.org
orari ven-mar 13-17:45 / gio 11-20:45

STATI UNITI / New York

THE GREENROOM
@ HESSEL MUSEUM OF ART CCS BARD / fino all'1.01.09

Curata da Maria Lind, *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* è l'evento inaugurale di una ricerca portata avanti dal Centro per Studi Curatoriali (CCS) del Bard in merito all'incidenza delle pratiche documentaristiche nell'arte contemporanea. Alla mostra si lega infatti un'ampia rassegna sul documentario accolta dalle CCS Galleries e dall'Hessel Museum, che si avvale di un ricco programma di proiezioni e incontri. L'obiettivo del progetto: comprendere come collocare all'interno della produzione contemporanea opere a carattere documentaristico, come archivarle e tutelarne il copyright, e come cambierà il genere nell'era della riproduzione digitale.



indirizzo Annandale-on-Hudson, NY
telefono 845.758.7598
mail/web ccs@bard.edu / www.bard.edu
orari mer-dom 13-17

STATI UNITI / New York

TOM BURR / WALTER PFEIFFER
@ THE SWISS INSTITUTE / fino al 19.01.09

Nel lavoro di Tom Burr e Walter Pfeiffer si ritrovano impulsi autobiografici, questioni legate allo spazio e all'intersoggettività, alla sottocultura e all'identità sessuale. Burr presenta una nuova versione di *The storage project*, creato nel 1993 in un appartamento sfritto di un'unità d'abitazione di Le Corbusier. Tra gli armadi, i comodini e gli effetti personali dell'installazione di Burr sono esposti i lavori di Pfeiffer. Organizzati come insiemi complessi di desideri, uniscono foto di famiglia, immagini di feste e ragazzi gay, ritratti e nature morte, insieme a ricordi e oggetti dell'artista.



indirizzo 495 Broadway, 3rd floor
telefono +1 212 9252035
mail/web info@swissinstitute.net
www.swissinstitute.net
orari mar-sab 11-18

STATI UNITI / Kansas City

JOHANNA BILLING
@ KEMPER MUSEUM / fino al 1.02.09



Coinvolge nei propri lavori disparati gruppi di persone per analizzarne comportamenti e dinamiche relazionali: così Johanna Billing indaga sentimenti e tensioni che percorrono i rapporti tra individui, anche in condizioni di routine o di apparente inattività. Tra documentario e fiction, i video dell'artista svedese raccontano la condizione esistenziale

dell'uomo contemporaneo, tra individualità e isolamento, partecipazione e relazione col mondo. Una mostra intitolata *Johanna Billing: Taking Turns* presenta la ricerca dell'artista - fondatrice, tra l'altro, dell'etichetta indipendente "Make it Happen".

indirizzo 4420 Warwick Blvd
telefono +1 816 7535784
mail/web info@kemperart.org / www.kemperart.org
orari mar-mer 10-16 / ven-sab 10-21 / dom 11-17

STATI UNITI / Los Angeles

TO ILLUSTRATE AND MULTIPLY: AN OPEN BOOK
@ MOCA, PACIFIC DESIGN CENTER / fino al 3.01.09

A una pubblicazione non datata e in edizione limitata di Raymond Pettibon deve il suo titolo una mostra che esplora il modo in cui gli artisti hanno posto in sequenza materiale di vario tipo, testi e immagini, nella realizzazione dei loro libri d'artista. Tra le maggiori rassegne mai realizzate sul tema, *To Illustrate and Multiply: An Open Book* raccoglie pubblicazioni d'artista a partire dal 1965 ad oggi, sia di autori emergenti che di figure più note, sia di chi si è occasionalmente cimentato in questo campo che di chi vi ha trovato una formula di espressione privilegiata nel contesto della propria ricerca. L'esposizione è organizzata da Lynda Bunting e Lisa Gabrielle Mark.



indirizzo 8687 Melrose Av, West Hollywood
telefono +1 213 6211741
mail/web info@moca.org / www.moca.org
orari mar-ven 11-17 / sab-dom 11-18

... A LADY'S SHOE LOST IN THE GRASS
@ ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA / fino al 10.01.09



Una scarpa da donna persa sull'erba, così lo storico edificio di Gio Ponti era parso ad una certa critica scandinava al momento della sua costruzione: troppo frivolo, troppo elegante, troppo poco funzionalista, troppo italiano. Cinquant'anni più tardi, l'Istituto Italiano di Cultura festeggia la propria casa aprendola a cinque artisti delle ultime due generazioni che hanno sempre indagato nel loro lavoro il rapporto con le forme dell'architettura e del design. Nella mostra curata da Antonio Grulli, Flavio Favelli, Christian Frosi, Riccardo Previti, Luca Trevisani, Patrick Tuttofuoco e Italo Zuffi dialogano con Ponti.

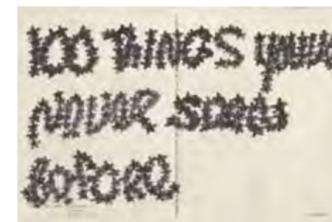
indirizzo Gardesgatan 14
telefono +46 8 54585760
mail/web www.iicstoccolma.esteri.it

SVEZIA / Stoccolma

SVIZZERA / Berna

EGO DOCUMENTS
@ KUNSTMUSEUM BERN / fino al 15.02.09

L'autobiografia è un modo per raccontare la propria esistenza ma anche per riflettere sul mondo attraverso un personale punto di vista. Una mostra curata da Kathleen Bühler dà voce all'approccio che distingue molti artisti nel legare i propri lavori alla soggettività e ai processi di documentazione e ricerca sull'identità, trasformando il vissuto in esperienza estetica. Darren Almond, Louise Bourgeois, On Kawara, Martin Kippenberger, Elke Krystufek, Jan Peters, Anri Sala, Carolee Schneemann, Ana Strika, alcuni tra gli artisti di *Ego Documents - The Autobiographical in Contemporary Art*.



indirizzo Hodlerstrasse 8-12
telefono +41 31 328 09 19
mail/web info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch
orari mer-dom 10-17 / mar 10-21

SVIZZERA / Ginevra

SYLVIE FLEURY
@ MAMCO / fino al 25.01.08



Paillettes et Dependance ou la fascination du neant è il titolo scelto dalla stessa Fleury per la maggiore retrospettiva del suo lavoro mai organizzata. Numerose sono le nuove produzioni tra le oltre duecento opere esposte. Tele, foto, sculture, video, installazioni ambientali occupano quattro piani e oltre tremila metri quadri di pavimenti, soffitti e pareti. L'allestimento segue i temi principali della sua ricerca sul rapporto tra felicità e consumo, dal mondo della moda, alle automobili, alla conquista dello spazio.

indirizzo 10, rue des Vieux Grenadiers
telefono +41 22 3206122
mail/web info@mamco.ch / www.mamco.ch
orari mar-ven 12-18 / sab-dom 11-18

SVIZZERA / Zurigo

URS FISCHER. BLURRY RENOIR DEBUSSY
@ GALERIE EVA PRESENHUBER / fino al 31.01.09

Urs Fischer non smette mai di stupire, trasformando spazi e materiali come se li tirasse fuori dal cappello magico. Il suo ultimo progetto raccoglie a Zurigo un'eccezionale costellazione di monumentali sculture in alluminio. Tratte da forme più piccole modellate a mano in terracotta, al limite tra astrazione e figurazione, queste sperimentali creazioni scultoree vagamente amorfe richiamano forze archetipiche e brutali. Ancora una volta la sovversione dei fenomeni naturali e artistici operata da Urs Fischer lascia senza parole.



indirizzo Limmatstrasse 270
telefono +41 43 4447050
mail/web info@presenhuber.com / www.presenhuber.com
orari mar-ven 12.00-18.00 / sab 11.00/17.00

UNGHERIA / Budapest

THOMAS RUFF: A RETROSPECTIVE
@ MÜCSARNOK KUNSTHALLE / dal 12.12.08 al 15.02.09



Scelto dal suo maestro Bernd Becher come successore per la storica cattedra dell'accademia di Düsseldorf, Thomas Ruff compone un'enciclopedia della fotografia. Il suo interesse è concentrato sulle valenze grammaticali e tecniche del mezzo, declinate in serie di soggetti che spaziano dalle galassie celesti al nudo pornografico, dal ritratto ai macchinari industriali. L'approccio analitico di Ruff, un'analisi scientifica intorno alla categoria della visione, non eclissa un discorso profondamente politico e umanistico, sensibile alle mutazioni culturali e ai loro effetti.

indirizzo Dózsa György út 37
telefono +36 1 4607000
mail/web info@mucsarnok.hu / www.mucsarnok.hu
orari mar-dom 10-18 / gio 10-20

.01

CHRIS LARSON
FAILURE / SÖNKE MAGNUS MÜLLER
(A CURA DI)

La monografia, uscita in occasione della mostra al Rochester Art Center, documenta la vastità del campo d'azione di Chris Larson (1966, St. Paul, Minnesota). Lavorando con il video, la fotografia, la scultura, l'installazione e la performance, Larson esplora la relazione, o meglio la collisione, tra l'uomo e la macchina. Gli effetti sono drammatici e decisamente inquietanti, è palpabile la percezione degli effetti del tempo, che corrode, ghiaccia o disintegra (persino la copertina del libro).

Hatje Cantz / Ostfildern 2008
lingua: inglese
pp. 108
formato: 25,4x 25cm (hardcover)
€ 29.80
www.hatjecantz.de

.02

ROBERT RAUSCHENBERG
TRAVELLING '70/'76 / AA.VV.

Arriva al Madre di Napoli la grande mostra, a cura di Mirta d'Argenzio, coprodotta dalla Fundação de Serralves a Porto e dalla Haus der Kunst di Monaco. Dopo anni di successi a New York, Rauschenberg compie viaggi in Francia, in Italia, a Gerusalemme, e in India. Nascono serie formidabili di nuovi lavori, generalmente piuttosto trascurati. I "Cardboards", i "Venetians", gli "Early Egyptians", gli "Hoarfrosts", i "Jammers". Il catalogo è un'occasione per riscoprirli.

Electa / Milano 2008
lingua: italiano
pp. 257
formato: 24x28 cm (hardcover)
€ 45
www.electaweb.it

.03

HENRIK OLESEN
SOME FAGGY GESTURES
/ HENRIK OLESEN, HEIKE MUNDER

Insieme catalogo e artist's book, il libro documenta il complesso lavoro, frutto di due anni di ricerca, presentato nel 2007 al migros museum für gegenwartskunst. Con un metodo da archivista, Olesen raccoglie e struttura una quantità di immagini in associazioni provocatorie e inaspettate, che fanno emergere implicazioni e conseguenze sfuggite alla normalizzazione operata dal conformismo quotidiano e dalla storia.

JRP Ringier / Zürich 2008
lingua: inglese
pp. 176
formato: 21x29,5 cm (paperback)
€ 40
www.jrp-ringier.com

.04

TALKING PRICES
SYMBOLIC MEANINGS OF PRICES
ON THE MARKET FOR CONTEMPORARY ART
/ OLAV VELTHIUS

Una galleria fa di tutto per non essere percepita come un luogo di vendita. Il gallerista si considera un promotore dell'arte, amico e sostenitore degli artisti che rappresenta. Davvero il prezzo è un dettaglio marginale? Velthius analizza su quali basi vengano determinati i prezzi dell'arte contemporanea, e quale sia il loro contributo simbolico nella percezione del valore di un lavoro da parte del circuito commerciale e del microcosmo sociale e culturale di riferimento, il mondo dell'arte. Imperdibile.

Princeton University Press / Princeton 2008
lingua: inglese
pp. 264
formato: 15,5 x 23,5 cm (paperback)
ca. € 20
www.press.princeton.edu

.05

CANVASES AND CAREERS TODAY
CRITICISM AND ITS MARKETS
/ DANIEL BIRNBAUM, ISABELLE GRAW
(A CURA DI)

Partendo dal saggio seminale *Canvases and Careers* di Harrison e Cynthia Whites, una tavola rotonda discute su come oggi la critica contribuisca alla carriera degli artisti e quale ruolo giochi nel sistema dell'arte. Se essa non rinuncia ad esserne parte coinvolta, mantenendo fermo il proprio diritto a fare obiezioni, ecco la sua importanza in un mercato dell'arte che è *knowledge economy*, in cui il valore delle opere non è certo intrinseco, ma più che mai relazionale e precario.

Sternberg Press / Berlin 2008
lingua: inglese
pp. 146
formato: 12x19 cm (paperback)
€ 15
www.sternberg-press.com

.06

FLORIAN PUMHÖSL
THOMAS HACKNER, SABETH BUCHMANN,
JAN VERWOERT

L'intervento a documenta 12, nel 2007, e le personali da Daniel Buchholz e Lisson, tra 2007 e 2008, sono presentati in questo raffinato catalogo. Pagina dopo pagina i lavori in successione restituiscono tutto il senso di una ricerca degli elementi del vocabolario del Moderno che non ha nulla di pretenzioso o, peggio, di banalmente ironico. L'indagine sull'astrazione è, piuttosto, storica, l'esito è destabilizzante nel suo liberare dalla propria funzione simboli tratti dalla grafica e dall'illustrazione moderniste.

Verlag der Buchhandlung Walther König / Köln 2008
lingua: inglese
pp. 142
formato: 21x27,5 cm (paperback)
€ 22
www.buchhandlung-walther-koenig.de/verlag

.07

OPEN #14. ART AS A PUBLIC ISSUE
HOW ART AND ITS INSTITUTIONS REINVENT
THE PUBLIC DIMENSION / AA.VV.

Open è un quaderno semestrale edito da SKOR (Foundation for Art and Public Space, Amsterdam). I testi e i contributi raccolti in questo numero analizzano la valenza e le implicazioni sociali e culturali dello spazio pubblico, come le istituzioni artistiche stiano reinventando e rilegittimando la propria dimensione pubblica e il ruolo che intendono assumere, sia esso audacemente politico o espressione della politica.

NAi Publishers / Rotterdam 2008
lingua: inglese
pp. 146
formato: 17x24 cm (paperback)
€ 28.50
www.opencahier.nl

.08

MARTIN KIPPENBERGER
THE PROBLEM PERSPECTIVE / ANN GOLDSTEIN
(A CURA DI)

Martin Kippenberger sembrava avercela con tutto e con tutti. O piuttosto, con l'arte, gli artisti e il mondo dell'arte. La sua vita e il suo lavoro multiforme sono in fondo il manifesto caustico e irridente di un artista (particolarmente talentuoso) che si rapporta con il sistema di cui fa parte, con la Pittura, la Scultura, la Reputazione, lo Stile Di Vita, gli Inviti delle Mostre... tutto. Questa straordinaria pubblicazione è il catalogo della grande mostra al MOCA, prima retrospettiva mai dedicatagli in America. "We don't have problems with shoe cleaners, we step in shit". Da avere.

MOCA / Los Angeles, The MIT Press / Cambridge, 2008
lingua: inglese
pp. 307
formato: 23,5x28,5 cm (hardcover)
€ 40
www.mitpress.mit.edu

.09

RESPECT FRISCHLINGE
JE SUIS LA CHAISE LONDON CONDOM
MICHAEL KREBBER

Il libro d'artista riproduce l'intera serie di 90 lavori presentata con tre titoli distinti e in tre parti diverse da Daniel Buchholz ("Respect Frischlinge"), Chantal Crousel ("Je suis la chaise") e Maureen Paley ("London Condom"). Come su fotocopie, un calligrafo professionista ha sovrascritto le pagine di fumetti western francesi, stampate su ogni tela, con brani estratti dalla lezione di Krebber sulla pittura, *Puberty in Painting*. In questa associazione il testo, a tratti illeggibile, da contenuto si fa ready made.

Galerie Daniel Buchholz / Köln, Galerie Chantal Crousel / Paris, Maureen Paley / London, 2008
lingua: inglese
pp. 89
formato: 13x17,7 cm (paperback)
€ 18
ed. 1000

.10

TATIANA TROUVÉ
TATIANA TROUVÉ, ROBERT STORR,
CATHERINE MILLET, RICHARD SHUSTERMAN

Elegante e massiccio, il volume contiene lunghi testi teorici che aiutano a spiegare l'enigma che pervade le affascinanti installazioni che hanno reso celebre Tatiana Trouvé: ambienti disabitati, carichi di potenzialità sottese, sospesi nel tempo e, come nei ricordi, lievemente deformati. Costituiti da elementi ricorrenti come arredi burocratici da ufficio (la serie dei "Bureau of Implicit Activities") o strutture tubolari (i "Polder"), invitano il pubblico che vi si accosta a un processo di scoperta attraverso indizi successivi.

Verlag der Buchhandlung Walther König / Köln 2008
lingua: inglese
pp. 242
formato: 24x30,5 cm (hardcover)
€ 49.80
www.buchhandlung-walther-koenig.de/verlag

.11

RIGHT ABOUT NOW
ART AND THEORY SINCE THE 1990S
/ MARGRIET SCHAVEMAKER, MISCHA RAKIER
(A CURA DI)

Nessun vero movimento è stato teorizzato dal postmodernismo. L'arte prodotta dalla fine degli anni ottanta sembra non aver stimolato nessuna categoria critica sistemica, quasi ad aver raggiunto un'autosufficienza in cui ciò che sussiste è solo l'esperienza che essa provoca. *Right About Now* non vuole costringere la storia dell'arte recente in una narrativa lineare, ma ospita contributi che riflettono intorno a sei temi forti che la caratterizzano e ne informano l'evoluzione. Il corpo, l'interattività, l'impegno, le strategie documentaristiche, i soldi, la curatela.

Valiz / Amsterdam 2008
lingua: inglese
pp. 180
formato: 17x24 cm (paperback)
€ 19.50
www.valiz.com

.12

PIE PAPER #0
THE CIRCLE / AA.VV.

Da Auckland arriva *Pie Paper*, un insolito e divertente quadrimestrale a cura di Markus Hofko e Simon Oosterdijk. Ogni uscita ha un tema che ne determina il contenuto: nel numero zero il cerchio è declinato in fotografie, illustrazioni, oggetti di design, architetture, accessori, lavori di artisti, sperimentazioni grafiche...

Pie Paper / Auckland 2008
lingua: inglese
pp. 48
formato: 29x40 cm (tabloid)
\$ 5
www.piepaper.com



Reality and its indeterminate counterpart The work of Annette Kelm

Berlin_ Markús Thór Andrésson



Annette Kelm, Serie Kuefer- und Messingwerke Schwedisches Haus, Heringsdorf, Strandpromenade um 1890, 2008 - courtesy: Johann König, Berlin

La produzione dell'artista Annette Kelm consiste in un insieme molto variegato di riflessioni originali sulla fotografia che, nel loro rapporto strategico rivelano il penetrante dialogo dell'artista con la storia del mezzo, e la sua abilità nello sfidare lo spettatore con immagini che sfuggono un'interpretazione univoca. Pur sfiorando, nella sua familiare immediatezza, il luogo comune, il lavoro di Kelm possiede un fascino singolare, e la sua apparente semplicità invita a un'indagine più approfondita. La realtà ritratta nelle sue immagini è accostata al suo insondabile rovescio, che però non ha nulla a che vedere con la fantasia o l'invenzione.

Prendiamo come esempio una sua recente fotografia, *Archeology and Photography*, 2008. Il lavoro è una natura morta, composto da due libri e due verdure, contro un fondale disegnato. Il titolo tedesco del libro a sinistra, stampato in lettere maiuscole rosse su una copertina di tela, è quello che dà il titolo al lavoro. L'altro,

sulla destra, ha un titolo dorato stampato su cuoio: *Photography and Literature*. I due libri sono fianco a fianco, in equilibrio sulla copertina parzialmente aperta, come sul banco di una libreria. Davanti a ciascuno si vede una zucchina pelata, una curva come una banana, l'altra piegata a formare una U. Dietro e sotto ai quattro oggetti, c'è un tessuto bianco con il motivo a traliccio di un fiore stilizzato verde. La forma regolare del disegno sottolinea come un unico foglio passi dalla posizione orizzontale a quella verticale senza intoppi. La luce è piatta e uniforme, le tonalità chiare.

Questa immagine è familiare, eppure nuova. Non toglie il fiato, ma emana un fascino misterioso. Potrebbe essere una vecchia pubblicità, un esercizio accademico sulla natura morta, o un contemporaneo *divertissement* sull'estetica dell'Est Europa. Probabilmente, è un'immagine carica di segni stratificati, "un messaggio senza codice", come lo definiva Roland Barthes in *Reticora dell'immagine*. Cosa sta a significare la zucchina? Si può riconoscere anche l'omaggio di una giovane artista a un fotografo originale come Martin Parr, la cui schietta filosofia disarmava qualunque sforzo di interpretare il suo lavoro: "Io sono un fotografo. Questo non è un esercizio intellettuale: c'è quello che si vede, e basta" (da un'intervista su themorningnews.com). In ogni caso, la sua antologia di *Boring Postcards* esige una ridefinizione del termine "noioso", e suggerisce un approccio interessante al lavoro di Annette Kelm. Forse non manca una sfumatura di

riflessione autobiografica, tenendo presente che i critici hanno letto i precedenti lavori di Kelm come una contemplazione del rapporto tra fotografia e scultura. Forse è per confutare tale categorizzazione che l'artista ha inserito libri scelti a caso con la funzione di rimandare lo scatto a qualcosa di diverso. Qualunque sia il suo proposito, l'artista ha lanciato una sfida agli spettatori, proiettando un'indeterminatezza, manifestata dall'oscillazione dell'immagine, che di volta in volta si avvicina e si allontana dalla realtà di prima mano.

Annette Kelm è nata in Germania nel 1975 e attualmente vive a Berlino. Lo sviluppo della sua estetica personale riflette per certi versi l'interesse per la cultura visiva degli anni '70, così diffuso tra i berlinesi della sua generazione. Il suo lavoro instaura una serie di confronti all'interno di un'unica immagine, tra coppie o gruppi di elementi. A volte sono esplicitamente rappresentati, a volte no. Il naturale si incontra con l'artificiale, il formale con il concettuale, l'intellettuale con il nonsense. A giudicare dalla varietà del suo lavoro, Kelm sembra operare con ogni soggetto in modo differenziato, sfruttando le reazioni impulsive alle coincidenze ma anche la contemplazione critica e la ricerca. L'artista applica un approccio egualitario ai vari generi noti della fotografia, documento, ritratto, moda, pubblicità, citazione, natura morta o serialità. A seconda del pezzo, evoca la pratica di diversi artisti, Bernd e Hilla Becher, Roni Horn,



Annette Kelm, Serie Deutsche Werkstätten Ferienhaus, Reinerzau, Jungbauernhof, Deutsche Werkstätten, 1923, 2008 - courtesy: Johann König, Berlin

Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans, Richard Prince, Christopher Williams, Miriam Bäckström e il già citato Martin Parr, solo per fare qualche nome. La nostalgia e la tradizione si sposano con una prospettiva apparentemente oggettiva, in un'atmosfera puramente estetica. La banalità delle immagini di Kelm, il riconoscimento immediato del soggetto da parte dello spettatore, sembra voler mimetizzare il suo intento di conferire a quello spettatore un ruolo attivo, enfatizzando la sua partecipazione al processo creativo di osservare un'opera d'arte. Gli spettatori sono incoraggiati a distinguere tra un elemento e l'altro e a reagire in modo appropriato. Sembra che, attenersi ai fattori esterni, alle norme generali o ai ragionamenti convenzionali, non porti molto lontano. Kelm fonda alcuni dei suoi lavori su informazioni che vengono nascoste allo spettatore, eventi personali, teoria, storia o letteratura cui talvolta allude nel titolo del suo lavoro. La negoziazione tra questi fattori, l'informazione da "dietro le quinte", il rapporto dell'artista con il soggetto e la successiva comprensione dello spettatore, è parte del fascino del lavoro dell'artista. Potrebbe essere utile citare un vecchio detto di J. W. von Goethe, in cui si riscontrano tutte le implicazioni in gioco: "Pensare è più interessante che conoscere, ma meno interessante che guardare" (Johann Wolfgang von Goethe, *Maxims on Reflections*, 1833). Ciò non significa che la conoscenza di questi vari fattori nel lavoro di Annette Kelm sia poco interessante, ma solo che rifletterci sopra è più interessante e

che nessuna delle due cose si avvicina alla sua semplice visione. Tra l'altro, Goethe si stava probabilmente riferendo alle piante, un motivo ricorrente nel lavoro di Kelm.

Il lavoro in sei parti *untitled*, 2007, mostra la testa e le spalle di una ragazza da angolazioni leggermente diverse. La ragazza indossa un cappotto e i suoi capelli spuntano da un largo cappello. Lo sfondo azzurro brillante, i vestiti pesanti e l'ombra scura gettata dalla tesa del cappello sul volto della ragazza suggeriscono una scena all'aperto. Il gruppo, appeso in sequenza, è simmetrico per il modo in cui la testa è leggermente voltata di lato, due volte a destra, due a sinistra, mentre al centro stanno le due immagini frontali. L'ombra del cappello rende difficile individuare la direzione del suo sguardo, ma solo una volta – in uno degli scatti centrali – la ragazza sembra guardare in camera, riflettendo lo sguardo dello spettatore. Questo gioco di ripetizioni rivela la modella ritratta come una moltitudine sul piano della simultaneità e come una sequenza temporale sul piano della successione, trascendendo così la sua identità sconosciuta. L'esperienza è molto diversa da quella di guardare un'immagine singola. La ripetizione viene percepita come rafforzamento e amplificazione, o, viceversa, come destabilizzazione e indebolimento di un'identità autonoma. La valutazione delle qualità di un singolo oggetto o immagine artistica si basa su tipo particolare di interazione descrittiva,

laddove la ripetizione offre esperienze di contrasto e confronto. Cose simili in forme diverse restano cose diverse, ed evocano domande sulla natura della realtà in oggetto. Kelm esplora questo concetto in diverse serie, la più esplicita delle quali è *Anonymous*, *Lilac Clock Bag Buffalo Exchange*, 2007; quattro immagini identiche di un orologio, a un minuto di distanza da uno scatto all'altro. Questo gioco con la ripetizione in un mezzo già di per sé ripetitivo mira, da un lato, a mettere in questione la natura della fotografia, cosa che l'artista fa, per esempio, nelle serie "Friendly Tournament", 2006, e *untitled*, 2006, in cui sono ritratti bersagli con impressi numerosi segni di frecce. Come nelle immagini degli orologi, la serie rivela il passare del tempo e, al tempo stesso, scimmiotta l'atto dello scattare una fotografia, la scelta del soggetto da parte del fotografo e la cruciale scansione che determina i risultati. D'altra parte, la ripetizione viene usata per mettere in questione l'essenza del mezzo fotografico. Si muove su questo binario la serie "Big Print", 2007, che consiste in alcune fotografie con diversi campioni di motivi tessili del designer d'interni americana Dorothy Draper, ognuno dei quali costituisce un'immagine a sé stante. In questo caso, la ripetizione appare già all'interno di una singola immagine nei motivi astratti e floreali, ed è mantenuta nella serie considerata globalmente. La realtà del motivo è manifestata dal ricorrere delle sue unità fondamentali.

Il trattamento di Kelm delle stoffe disegnate, come pure superfici piatte, riflette la natura della superficie fotografica in generale. Per definizione, il mezzo non può mostrare altro che l'apparenza esteriore di una realtà scelta. Proprio questa scelta è enfatizzata nel lavoro dell'artista, tramite la creazione di combinazioni in cui primo piano e sfondo si mescolano. Molte immagini mostrano un oggetto inquadrato di fronte a una stoffa, ma non è poi così evidente che l'oggetto sia in primo piano e il disegno sullo sfondo. *Archeology and Photography* rientra senza dubbio in questa categoria: i libri sembrano i soggetti principali, ma già nei titoli rimandano a qualcosa che esula dalla loro realtà: "la fotografia e qualcos'altro", "qualcos'altro e la fotografia". Le due zucchine, sistemate davanti ai libri e al centro dell'immagine, tendono a sparire nella loro neutralità, fondendosi con il disegno bianco e verde sullo sfondo. In fin dei conti, è il motivo disegnato a riempire la porzione più ampia del campo dell'immagine, superando di gran lunga gli oggetti. Nonostante la loro tangibile convenzionalità, nessun chiaro segnale indica quale sia la realtà di questi soggetti; Kelm si limita a mostrarci l'evidenza della realtà della fotografia in quanto tale.

The artist Annette Kelm has produced a diverse group of quite singular photographic statements. Tracing a strategic relation, they reveal the artist's astute dialogue with the history of the medium, as well as her dexterity in challenging the viewer with images that evade finite comprehension. Almost on the verge of banality in its immediate familiarity, Kelm's work possesses an allure, where the apparent straightforwardness insists on further inspection. The reality displayed in her images is met with some unfathomable flip side, which however is neither fantasy nor fiction.

Take her recent photograph, *Archeology and Photography*, 2008, as an example. The work shows a still life composition, two books and two pieces of vegetables against a patterned backdrop. The book to the left, a German one, gives the work its title, printed in red caps on the canvas binding. The other, to the right, has the gilded title printed on leather: *Photography and Literature*.



Annette Kelm, *Untitled*, 2007 - courtesy: Johann König, Berlin

The two books stand side by side, supported by the partly open cover, as in a bookstore display. In front of each is a white squash, one curved like a banana and the other bent in a full U-shape. In the back and underneath the four objects is a white fabric with a stylized green flower repeated in a lattice pattern. The regular form of the design exposes how one and the same sheet sways smoothly from a vertical to a horizontal position. The light in this arrangement is even and flat and the color combination pale.

The image is thoroughly familiar, yet new. Far from breathtaking, it possesses a strangely engaging quality. It could be a retro advertisement, an academic exercise in still life photography, or a contemporary play with Eastern European Chic. Possibly, it is an image laden with layers of signs, "a message without a code", as Roland Barthes put it in his *Rhetoric of the Image*. What does the squash really signify? Or, a young artist's salute to a photographic maverick like Martin Parr, whose plain credo disarms anyone attempting to interpret his work: "I'm a photographer. This is really not an intellectual exercise. What you see is what you get" (from an interview on themorningnews.com). By the way, his collection of "Boring Postcards" demands a reassessment of the term "boring", providing an interesting means of approach to the work of Annette Kelm. Perhaps there is even a touch of autobiographical deliberation, given that critics have interpreted Kelm's previous work as a contemplation of the relationship between photography and sculpture. She might be rebutting such categorization by bringing in arbitrary books that relate photography to this or that. Whatever she is up to, she has introduced a challenge to her viewers, emanating an indeterminacy manifested in the way that it oscillates towards and away from its firsthand reality.

Annette Kelm was born in 1975 in Germany and she is currently living in Berlin. The development of her particular aesthetics reflects to some extent the interest in the visual culture of the seventies, so rich among Berliners of her generation. Her work represents a range of juxtapositions within one image, between pairs or within groups. Some are clearly staged and others not. The natural meets the man made, the formal the conceptual, and the intellectual the nonsensical. Judging from the diversity of her work, Kelm seems to operate differently with each subject, making use of impulsive reactions to coincidences as well as contemplative scrutiny and research. She employs an evenhanded approach to known genres of photography, be it based on documentary, portraiture, fashion, advertising, appropriation, still life or seriality. The practice of

many artists comes to mind, depending on which work is at hand, Bernd and Hilla Becher, Roni Horn, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans, Richard Prince, Christopher Williams, Miriam Bäckström and the already mentioned Martin Parr, to name a few. Nostalgia and tradition go together in a seemingly objective perspective with an aesthetically pristine focus. The familiarity of Kelm's images, the viewer's immediate recognition of the subject, seems to function as a camouflage for intentions aimed at activating that viewer, emphasizing his and her role in the creative process of looking at a work of art. They are encouraged to distinguish between one feature and another within the work and respond appropriately. It seems not to get one far clinging to external factors, general norms or conventional habits of thought. Yet, she bases some of her work on information that is concealed to the viewer, personal occurrence, theory, history or literature that she may allude to in the title of a work. Negotiating these factors, the information from 'behind the scenes', the artist's relationship to the subject and the viewer's subsequent comprehension, is part of the interesting pull of Kelm's work. An old motto might be useful, as it recognizes the implications at stake, that from J. W. von Goethe: "Thinking is more interesting than knowing, but less interesting than looking" (Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 1833). This is not to say that the knowledge of various factors within the work of Annette Kelm is uninteresting, only that thinking about it is more interesting and that neither comes close to simply looking at it. Then again, Goethe was most likely referring to plants, a recurring theme in Kelm's work.

The six-part work, *untitled (portraits)*, 2007, shows the head and shoulders of a girl from slightly different angles. She wears a coat and her hair falls free from under a large hat. The bright blue background, the warm clothes and the dark shadow cast by the hat's hood on the girl's face suggest an outdoor scene. Hung in a line, the group is symmetrical in the way that her head is turned slightly to the side, twice to the right, twice to the left and in the middle are two images of her facing forward. The dark shadow of the hood makes it hard to see where she is looking, but she seems only once – in one of the central images – to look into the camera, reflecting the viewer's gaze. This play with repetition reveals the portrayed model concurrently as a multitude and successively as a sequence, transcending her unknown identity. It provides a very different experience from that of looking at a single image. Repetition can be perceived as reinforcement and amplification, or in reverse, as a destabilization and undermining of an autonomous oneness.



Annette Kelm, *Seiler Meteorit Piano 116*, 2007 - courtesy: Johann König, Berlin

Assessing the qualities of a single art object or image relies on a particular kind of descriptive interaction, whereas repetition offers contrastive and comparative experiences. Similar things in different forms remain different things, evoking questions of the nature of the presented reality. Kelm inspects this notion in several series, the most forthright of which being her *untitled*, 2007; four identical images of a clock, showing one minute apart from one image to the next. Such play with repetition in a medium that is inherently reproductive aims at questioning, on the one hand, the nature of photography. Kelm does this for example in her series, "Friendly Tournament", 2006, and *untitled*, 2006, both of which display targets that bear the marks of numerous arrows. As with the images of the clocks, the series reveal time passing and at the same time, they mimic the act of taking a picture, the photographer's choice of subject and the pivotal split second that determines the results. On the other hand, repetition is used to challenge the essence of looking at the photographic medium. Along those lines is Kelm's "Big Print" series, 2007, which consists of photographs of different examples of textile design by the American interior designer Dorothy Draper, one pattern making up each image. Here, repetition appears within a single image in the floral and abstract patterns, and is sustained in the series as a whole. The reality of the pattern is manifested in the recurrence of its basic units.

Kelm's treatment of the patterned fabrics as pure flat surfaces reflects the nature of the photographic surface in general. By definition, the medium cannot display anything but the outward appearance of a chosen reality. This choice is highlighted in the artist's work, as she creates arrangements where foreground and background are confused. Many images show an object displayed in front of a fabric but it is not at all clear that the object is in the foreground and the pattern in the background. *Archeology and Photography* definitely falls into this category, where the books may seem like the principal subjects. Their titles, however, already point away from that reality: "photography and something else", "something else and photography". The two squashes, placed in front of the books and centered in the image, almost disappear in their neutrality, merging with the green and white pattern in the back. Lastly, it is the pattern that fills up the largest part of the image field, overriding the objects by far. In all its tangible conventionality, there is no clear sign of what the reality of these subjects is; Kelm only shows evidence of the reality of the photograph as such.

Xing, in collaborazione con Osservatorio per le arti contemporanee, presenta:

flora⁰⁸



Live Media by Netmage festival
2a edizione

Venerdì 5 dicembre h 21.30 CANGO-Cantieri Goldonetta Via Santa Maria 23/25 Firenze

con Luciano Maggiore, Narice (Ericailcane/Virgilio Villoresi), Federico Pepe/Wang Inc., Francesco Fei/Steve Piccolo, Ephemeroptera (Francesca Cogni/Pietro Lembi/Giuseppe Ielasi), Massimiliano Nazzi/Emanuele Martina, Pietro Riparbelli/K11.

www.floralivemedia.it



CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

MOUSSE

The Wrong Way's the Best Way

Paris_ *Francesca di Nardo*

Oscar Tuazon, statunitense, vive a Parigi da un paio di anni. Il suo è un lavoro complesso, affascinante e radicale, politico, ma in maniera anticelebrativa. La sua è piuttosto un'attitudine etica alla forma, all'uso e alla combinazione dei materiali, un approccio alla costruzione, al fare e all'assemblare, che produce opere intensamente energiche, sculture e installazioni lontane dall'attitudine hardcore da copertina patinata, così in voga oggi.

In genere i tuoi lavori sono fondati su un sistema di tensioni tra materiali diversi, come il legno, il cemento, il vetro... e tra le forme. Potresti spiegarmi il tuo approccio alla scultura?

Nei miei lavori, parto da un'economia di mezzi – i limiti sono importanti quanto l'idea di partenza. Cerco di usare ciò che ho a disposizione, e questo richiede una quantità di tempo spesa a cercare i materiali per la strada. Non parlo di prendere la prima cosa che capita a tiro, ma di partire con un'idea specifica e cercare di trovare qualcosa che gli si avvicina. Per questo mi interessa lavorare con il cemento, il materiale più semplice da reperire – il materiale di cui è fatto quasi tutto il mondo edificato. Trovare un modo inesplorato di utilizzare il cemento ha un vero e proprio potenziale di trasformazione. Cerco sempre di lavorare con i materiali in modo improprio. È complicato, perché lavorando con le mani inizi a sviluppare una certa dimestichezza, a imparare i trucchi del mestiere. Io, invece, cerco di propositivo un modo di sbagliare, di spingere un materiale o una struttura al punto dell'effettivo crollo fisico, del collasso. Cerco di dire qualcosa sulla forma dalla prospettiva di una funzione precisa, o di un collasso di tale funzione. È importante che una logica guidi la costruzione, i materiali, il processo di lavorazione – magari guardando il lavoro non è evidente, ma deve esserci sempre una chiave per capire cos'è essenziale. In molti lavori scultorei di oggi manca questo parametro, perché mi pare che, negli ultimi tempi, ci sia la tendenza a pensare alla scultura in termini fotografici, un impulso a realizzare immagini piuttosto che oggetti. Ciò che mi interessa dell'architettura è il concetto di "programma" – la struttura deve soddisfare un certo obiettivo interno. Questo l'ho imparato dai miei studi di architettura, e lavorando per lo Studio Acconci. Lo definirei un approccio rischioso, irrazionale, alla soluzione di problemi.

Com'è stata la tua esperienza all'Acconci Studio?

C'era da lavorare sodo, e a me piaceva parecchio – l'atteggiamento diffuso era portare sempre le cose fino al limite, fare qualcosa di completamente sconosciuto. Questa volontà di corteggiare lo scacco è molto audace e difficile da portare avanti.

Molti dei tuoi pezzi sono ispirati alle strutture abitative sferiche, diffuse in società e zone geografiche diverse. Cosa ti interessa tanto di questo concetto di casa e di spazio/forma da abitare?

Il mio interesse per le strutture circolari è molto specifico. A lungo sono stato affascinato dal modo in cui la cupola geodetica, che era fondamentalmente una tecnologia militare sviluppata da Buckminster Fuller, è stata adottata dagli hippies come forma di "casa ideale". Ho viaggiato un po' e incontrato un sacco di persone che avevano costruito case sferiche. La cosa che più mi interessava non era tanto l'aspetto formale, la sua geometria arcaica, quanto la determinazione a vivere in un modo altamente specifico. La costruzione di una casa sferica sottintende un'opinione su tutte le altre case che ti circondano. La determinazione a costruirsi un mondo proprio. Anche se il tetto perde sempre, e il progetto è costoso e probabilmente invendibile. C'è qualcosa di molto radicale nelle persone che si sottomettono a un'architettura del genere.



Oscar Tuazon, *Papercrete Prototypes*, 2008 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

Se si pensa al tuo *Untitled* (2007) in "Where I Lived, and What I Lived For" al Palais de Tokyo a Parigi, il tuo interesse nell'architettura è lampante.

Per me l'aspetto più affascinante dell'architettura è quando qualcuno cerca di costruirsi la casa da solo. Viene sempre un disastro, no? È un problema davvero complicato capire il modo in cui vuoi vivere, e la forma che può essere adatta – e poi ci sono i problemi di budget, il tetto che crolla, oppure devi imparare a installare il sistema elettrico e idraulico in qualche modo ingegnoso. Mi affascina questa maniera di lavorare "in progress", che si avvicina molto alla mia pratica artistica. In testa hai sempre un'idea ben definita, non puoi improvvisare strada facendo – un tetto sopra la testa ce lo devi avere – ma l'idea deve navigare tra le complessità dei materiali disponibili, delle competenze, del tempo, del budget, e quando il lavoro è finito, ha un aspetto molto diverso da quello che immaginavi all'inizio. Nel progetto per il Palais de Tokyo ho applicato un analogo processo mentale, pescando tra quanto era a disposizione nel magazzino. Nei pochi giorni che mi hanno lasciato per l'installazione ho cercato di occupare lo spazio espositivo, di trasferirmi a vivere lì. Alla fine della fiera, l'architettura è solo un modo di occupare lo spazio – uno stile di vita.

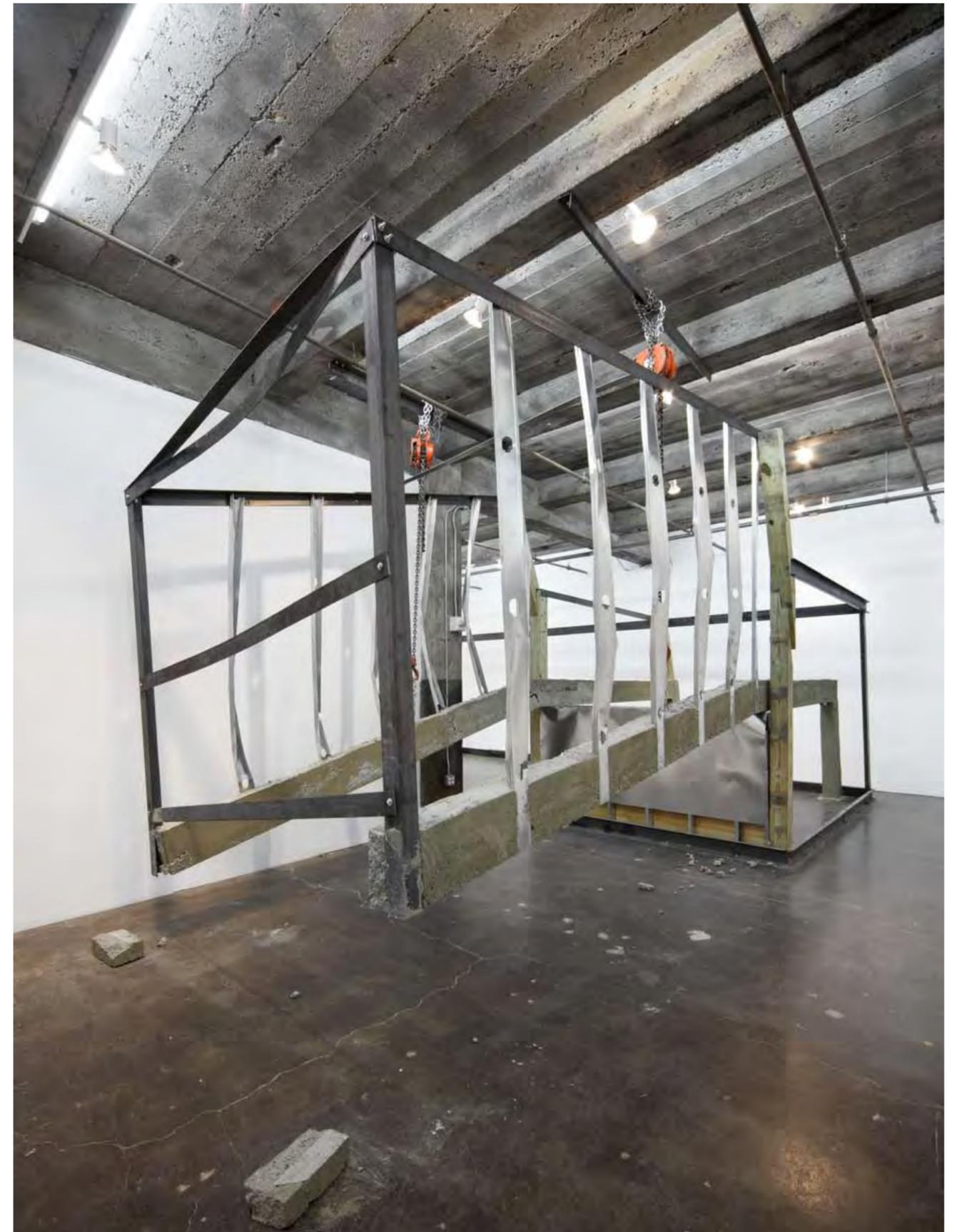
Questo si può considerare anche un approccio etico riguardo al nostro sistema socio-economico? Il modo in cui viviamo, spendiamo soldi, produciamo, consumiamo...

Sì, penso che si possa dire così, ma di solito le domande che mi pongo sono più immediate, e riguardano il modo in cui viene prodotta l'arte, il modo in cui è esposta, il suo statuto di merce. Se si vuole usare un lavoro per porre certe domande, bisogna essere pronti a immergersi in esso. Il bello dell'essere artista,

è che non si tratta di una professione, ma di un rifiuto di qualsiasi sistema socio-economico. Ho un'idea piuttosto romantica di cosa significhi essere un artista: si tratta di seguire un'idea fino alle sue estreme conseguenze, anche se ti scompiglia tutta la vita.

Di solito come affronti una mostra in una galleria (per esempio, la tua personale da Maccarone a New York)? E, in caso ci siano delle differenze, come lavori per un museo o uno spazio non-commerciale?

Lavoro sempre sul posto. Mi trasferisco lì per qualche giorno e costruisco qualcosa. Apprezzo il concetto di "critica istituzionale", ma in un senso molto generico e astratto. Naturalmente, ci sono differenze tra le caratteristiche di una galleria e di un museo, ma a questo punto non so quanto contino davvero per me. Mi ispiro più che altro a un'idea di "critica istituzionale dall'esterno", una fede testarda in una sorta di autonomia personale, l'atteggiamento che trovi negli ambienti della musica hardcore o nella strana storia dell'architettura sperimentale fai-da-te. Il bello dell'idea della "libertà a tutti i costi" è che riconosce da sé i propri limiti. Nel fatto di mostrare lavori di architettura in uno spazio espositivo c'è qualcosa di intrinsecamente impossibile, e questo aspetto mi affascina. Una struttura all'interno di un'altra struttura. Una struttura contingente, secondaria, ridondante: qualsiasi cosa tu costruisca avrà un'esistenza temporanea, il che rende assurda l'idea stessa di una "funzione". Lavori sempre in uno spazio a scala ridotta. Da Maccarone ho cercato di esprimere fisicamente questi problemi, di inserire nel lavoro una forza imprevedibile e autodistruttiva. La struttura è costruita dentro alla galleria, sospesa all'infrastruttura dello spazio, si regge su una specie di tensione irrisolvibile.



Oscar Tuazon, *Tomopoh*, 2008 - courtesy: the artist and Maccarone Gallery, New York, photo: Tom Powell

Uno dei tuoi pezzi che preferisco è SMIAL, che è stato esposto a Parigi da castillo/corrales nel 2007. Mi sembra un pezzo chiave, perché condensa diversi aspetti del tuo lavoro: l'interesse per i materiali e le loro potenzialità, il legame tra struttura e architettura. L'idea di costruire qualcosa in uno spazio espositivo. il ruolo del caso...

Sono felice che ti piaccia quel lavoro! Ha avuto una grande importanza per me – volevo creare un frammento in scala reale di una struttura che avevo immaginato, una struttura dai muri pieni d'acqua. Penso che fosse riuscita, perché veicolava la specifica sensazione di essere altrove. Muovendoti nella galleria, avevi una sensazione parziale, frammentaria di questo altrove. Per me è la migliore esperienza di fruizione: stare in una galleria e sognare di essere da un'altra parte. Avevo cercato in tutti i modi di rendere le pareti impermeabili, ma le avevo costruite con quello che ero riuscito a trovare per le strade di Belleville, quindi mi

era impossibile chiudere tutte le falle. All'inaugurazione, l'acqua colava fuori, coprendo pian piano il pavimento della galleria. È stata la mia seconda mostra alla castillo/corrales, in una gelida serata di aprile, e tutti stavano lì con i piedi nell'acqua, a prendere freddo. C'era una dimensione leggermente aggressiva, fisicamente spiacevole, che mi piaceva.

Perché hai scelto di vivere a Parigi?

Sono venuto per stare con la mia ragazza, Dorothee, e poi ci siamo sposati e abbiamo avuto una figlia.

A Parigi lavori con critici e curatori per castillo/corrales, una galleria commerciale, uno dei luoghi più interessanti del momento in città. Ti va di parlarne?

Abbiamo fondato la castillo/corrales per impegnarci in una riflessione critica sul modo in cui vengono allestite le mostre.

Per noi era importante che prendesse la forma di una galleria commerciale, per provare a fare le cose diversamente all'interno della solita cornice. Organizziamo proiezioni e letture, e abbiamo aperto una libreria, Section 7 Books, che integra la nostra programmazione – i libri fanno sempre parte delle nostre mostre. Vorremmo che fosse un posto in cui la gente possa incontrarsi e passare il tempo. Non rappresentiamo artisti, abbiamo voluto concepire la galleria come un progetto curatoriale. Dal punto di vista finanziario è dura, abbiamo una specie di economia di sopravvivenza, e questo non manca mai di influire sulle nostre scelte. Siamo costretti a improvvisare. Penso che questa lotta, questo senso di un reale orizzonte economico, sia una parte importante della nostra attività, ed è interessante vedere e pensare all'arte in questo contesto. Tutti ci guadagniamo da vivere in altri modi, quindi non dobbiamo mai scendere a compromessi sul contenuto delle nostre mostre.

Oscar Tuazon is from the United States and has been living in Paris for several years now. His work is complex, fascinating, and radical; political, but in a non-celebratory way. Instead, he takes an ethical approach to form, to the use and combination of materials, to construction, fabrication and assembly, generating pieces that are filled with energy, sculptures and installations that are a far cry from the glossy hardcore posturing so in vogue these days.

Your work is usually based on a system of stress between different materials, like wood, concrete, glass... and also between forms. Could you explain your sculptural approach to me?

I have an economy of means when I work on something – the limitations are at least as important as having an idea. I try to work with what's around me, what's available, and so a lot of time that means going out and looking for something on the street. Not just picking up anything I find, but going out and looking for something specific and trying to find something close to that. And it's why working with concrete is so interesting to me, it's just the most basic simple material you can find – it's the material that most of the built world is constructed from. So finding a new way to use that material has some kind of real transformational potential, I think. I want to always find the wrong way of working with materials. It's a hard thing to do, because when you work with your hands you start to get good at something, you start to learn the tricks. And I want to look for ways I can make mistakes, where I can push a material or a structure to the point of actual physical failure and collapse. This is the way that I would try to talk about form: from the perspective of a kind of function, or a collapse of function. It's important to have a rationale for the construction, the materials, the working process – it might not always be obvious by looking at the work, but there needs to be some way of saying 'this is essential'. This kind of standard is missing from a lot of sculptural work right now, because I think there has been a tendency lately to think of sculpture through photography, an impulse to make images, rather than objects. What's important about architecture is the idea of a 'program' – that the structure has to fulfill some kind of internal objective. This is what I learned from studying architecture, and from working with Acconci Studio. A kind of irrational, dangerous method of problem-solving.

What was your experience with Acconci Studio like?

It was hard work, and I loved it – there was always an attitude of 'bend it till it breaks', of trying something completely unknown. This kind of willingness to court failure is really difficult and brave.

Many of your pieces are inspired by circular housing structures, so common in both different geographical areas and different societies. What attracts your interest in this idea of house and space/forms to live in?

Actually my interest in domes is pretty specific. For a long time I was fascinated with how the geodesic dome, which is basically a military technology developed by Buckminster Fuller, was adopted by the hippies as a kind of "perfect house". I traveled around and met a lot of the people who had built dome houses.



Oscar Tuazon, Where I Lived and What I Lived For, 2007 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

And finally the most interesting thing to me wasn't the formal side of it, this kind of arcane geometry; what was fascinating was the commitment to live in a really specific way. When you build yourself a dome, by implication you're saying something about all the other houses around you. You build your own world. But the roof always leaks, it's expensive, and you can never sell it. There's something pretty hardcore about people who submit themselves to architecture like this.

Thinking about your Untitled (2007) in "Where I Lived, and What I Lived For", Palais de Tokyo, Paris, your interest in architecture is clear. What is architecture to you?

The most exciting kind of architecture to me is when someone tries to build their own house. It's always a kind of disaster, isn't it? It's just an incredibly complex problem to figure out how you want to live, and what form can accommodate that – and so always it goes over budget, or the roof collapses, or you have to learn how to do wiring or plumbing in a kind of eccentric way. Part of what fascinates me is this way of working 'on the fly' that is really close to my own way of working. There is always a very clear idea in mind, it's not like you can just make things up as you go along – you need a roof over your head – but that idea has to navigate through the complexities of available materials, skill levels, time, budget, and by the time it's finished it looks very different than when you started out. So with the project at Palais de Tokyo I applied that kind of thinking process and I took what was available in the storage room, and in the few days I had to install, I tried to occupy the exhibition space, to move in and live there. Finally, architecture is just about a way of occupying space – it's a way of living.

Is this also an ethical approach that has to do with our social and economic system? How we live, how we spend money, how we produce, how we consume...

I think you could say that, but for me the questions are usually more immediate. Those questions can be applied to the way art is made, how it's shown, its status as a commodity. If you want to address those questions in the work, I think at some level you

have to be willing to kind of live through it. To me the point of being an artist is that it isn't a job. It's a rejection of any social or economic system. I have this pretty romantic ideal of what it means to be an artist – you follow an idea to its conclusion, even if it completely fucks up your life.

So how do you usually approach an exhibition in a gallery (for example, your solo show at Maccarone in New York)? And if it is different: how do you deal with a museum or a non-commercial space?

I always work on site. I go somewhere for a few days and build something. I think in some ways I appreciate the process of "institutional critique" but in a really general, abstracted way. Of course there are differences between a gallery situation and a museum situation, but at this point I don't know how important those differences are. I'm more into an idea of "institutional critique from the outside", a stubborn belief in a kind of personal autonomy, an attitude you find in hardcore music scenes or in the weird history of DIY experimental architecture. What's great about this kind of 'freedom at all costs' idea is that it recognizes its own limits.

There is something inherently impossible about showing works of architecture in an exhibition space, which I like. A structure inside another structure. A contingent, dependent structure. It's completely redundant, and anything you do has to be temporary, so the idea of "function" somehow becomes absurd. You're always working in a model space. At Maccarone I tried to manifest those problems physically, to set up an unpredictable, self-destructive force within the work. The structure is built into the gallery, it's suspended on the infrastructure of the space, it's held in a kind of unresolvable tension.

One of my favorite pieces of yours is SMIAL, which was shown in Paris at castillo/corrales in 2007. I think it's a key piece, because it condenses quite a few aspects of your work: the interest in materials and their potential, the connection between structure and architecture, the idea of building something in an exhibition space, the role of chance...

I'm so glad you like that piece! That was a really important piece for me – I wanted to make a full-scale fragment of a structure that I had imagined, a structure with walls full of water. I think it was successful in that it actually gave a really specific sensation of another place. Standing in the gallery, you somehow had a partial, fragmentary sensation of this other place. To me that's the best kind of viewing experience: standing in a gallery and wishing you were somewhere else. I had tried really hard to make the wall watertight, but it was built with whatever I was able to find on the streets of Belleville, so of course I couldn't stop all the leaks. During the opening, the water was slowly dripping out and covering the floor of the gallery. It was the second show at castillo/corrales, on a cold night in April, and everyone was standing there in the water, catching cold. It had a slightly aggressive, unpleasant physical dimension that I really like.

Why did you chose to live in Paris?

I came to be with my girlfriend, Dorothee, and then we got married and had a baby girl.

In Paris you work with curators and critics at castillo/corrales, a commercial art gallery, one of the most interesting places in Paris at the moment. Could you tell me about castillo/corrales?

We started castillo/corrales as a way to engage critically with how exhibitions are made. For us it was important to do that as a commercial gallery, and to try and do things differently within that frame. We organize screenings and readings, and we've opened a bookstore, Section 7 Books, that complements the program – for us, books are always part of the exhibitions we make. We try to make it a place where people come and hang out. And we don't represent artists, we've tried to think about the gallery as a curatorial project. Financially it's really challenging, we have a kind of survival economy, and that always in some way shapes the decisions we make. We have to improvise. I think this struggle, the sense of a real economic horizon, is an important part of what we do, and it's interesting to see and think about art in that context. We each make our living doing something else, so we never have to compromise what we want to show.



Oscar Tuazon, J.J, 2007 - courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

Follow the Instructions

London_Alli Beddoes

Avvicinandoci alla fine del 2008, possiamo affermare che questo è stato un anno particolarmente intenso e prolifico per le artiste danesi Nina Beier e Marie Lund. Le ultime mostre hanno rivelato la sensibilità del duo all'oggetto, alla performance e alla collaborazione, attraverso una continua esplorazione delle infrastrutture sociali, dei rapporti e dell'intuito. Ogni progetto sembra partire da un insieme di semplici istruzioni, che però danno vita a una moltitudine ricca e sfaccettata di domande, e il risultato finale sembra non essere mai del tutto prevedibile né dagli artisti, né dai collaboratori o dagli spettatori. Alli Beddoes parla con le artiste di questi lavori, esplorando le loro idee e riflessioni su storia, tempo, presenza e assenza.

A cosa state lavorando in questo periodo?

Negli ultimi tre mesi abbiamo lavorato al progetto di una mostra alla One One One Gallery, una fondazione privata londinese. Il curatore Vincent Honoré ha curato una personale del nostro lavoro, e noi abbiamo risposto con l'idea di scambiare il nostro lavoro con quello di artisti che apprezziamo, ammiriamo o che in passato sono stati invitati a esporre insieme a noi in diversi contesti. Nel corso della mostra, ogni lavoro è stato scambiato in un dialogo con gli artisti. Volevamo enfatizzare il processo collettivo di costruzione della mostra, più che la sua presentazione finale. Ci siamo concentrati localmente su un ogni scambio, invece di avvalerci di una supervisione curatoriale. Questo approccio è simile a quello che applichiamo alla nostra attività abituale, una risposta a un contesto esistente, in questo caso la struttura di una mostra collettiva e il contesto di una generazione di artisti che di solito presentano insieme il proprio lavoro.

In corso d'opera, per noi è stato fondamentale scoprire come i rapporti esistenti tra il nostro lavoro e quello degli artisti invitati, e le connessioni tra i lavori di tutti gli artisti, siano risultati evidenti una volta messi insieme tutti i pezzi. Lo scambio con i vari artisti ha preso forma in maniere molto diverse. Alcuni hanno reagito direttamente al briefing in modo più o meno immediato, mentre con altri abbiamo sviluppato un dialogo sui loro lavori passati e il loro significato. È stata un'avventura molto stimolante, e siamo grate del fatto che gli artisti (Johanna Billing, Aurélien Froment, Dora Garcia, Cecilie Gravesen, Jacob Dahl Jürgensen, Chosil Kil, Jiri Kovanda, Benoît Maire, Simon Dybbroe Møller,

Roman Ondak, Mario Garcia Torres e Åbåke) abbiano accettato di farsi coinvolgere in questa difficile impresa.

La collaborazione è un aspetto che ho sempre trovato interessante. Naturalmente, è un aspetto fondamentale della vostra pratica, quindi vorrei indagare sulla collaborazione che caratterizza la vostra attività. Potreste raccontarmi come le vostre identità emergono e vengono fatte circolare all'interno di ogni lavoro?

Penso che la nostra collaborazione prenda forma secondo procedimenti diversi, a volte come un'idea che si sviluppa attraverso la discussione, a forza di essere sperimentata nelle più varie combinazioni, messa in questione e modificata. Altre volte, in modo forse più intuitivo, lasciamo spazio alle rispettive ispirazioni.

Il nostro modo di procedere, comunque, si basa sul dialogo: cerchiamo di usare le nostre differenze come motore per tenere vivo lo scambio. Per noi è fondamentale riconoscere che siamo due individui che lavorano insieme, senza cedere alla tentazione di rifugiarsi in un metodo di tipo aziendale, in cui ognuno si occupa di compiti ben distinti e tutto fila liscio. Cerchiamo di non imprigionare la nostra pratica in una struttura troppo rigida, e per conservare il dinamismo lavoriamo sia in coppia che individualmente, o anche all'interno di collaborazioni più ampie. Forse in virtù di questa struttura flessibile, visto che anche la nostra collaborazione si basa sul dialogo, ci è sembrato naturale costruire la nostra pratica sullo scambio con altri artisti, curatori o collettivi come Åbåke.



Nina Beier and Marie Lund, *The Collection*, 2008 - courtesy: the artists and Laura Bartlett Gallery, London

A che tipo di pubblico vi rivolgete?

Di solito, il nostro lavoro è pensato ed esposto all'interno di un contesto artistico, ma a volte lo applichiamo anche a spazi che esulano da tale contesto, rivolgendoci a un pubblico che non lo vive necessariamente come opera d'arte. Di recente, abbiamo soggiornato in una cittadina norvegese, dove abbiamo prodotto una serie di lavori. Alcuni sono rimasti alla comunità locale, come *The Destination*. Siamo intervenute nella vita sociale della comunità, che si basa sulle attività all'aria aperta, con i sentieri montani come luoghi di ritrovo. Abbiamo avuto il permesso di abbellire la cima di una montagna, marcandola come destinazione e, al tempo stesso, trasformandola in un invito tattile: l'allestimento è stato lasciato sul posto, senza nessun riferimento al suo rapporto con un'opera d'arte. Quando esponiamo questo lavoro in una galleria, lo presentiamo come una pila di vecchie figurine in bronzo in equilibrio le une sulle altre, che alludono alla montagna, al moto, forse a un viaggio mentale sulla vetta. Così il pezzo esiste in due forme diverse, per due pubblici diversi.

La vivacità delle vostre performance le rende spesso aperte a fraintendimenti o incomprensioni, mentre le installazioni e la documentazione sono gesti più univoci e concreti. Vorrei parlare tanto del fare quanto del "disfare" nei vostri lavori, della presenza e dell'assenza. Forse potreste parlarci della natura del prevedibile e dell'imprevedibile, del visibile e dell'invisibile in questi eventi performativi?

Di solito il nostro lavoro nasce dalla storia intrinseca del materiale con cui abbiamo scelto di lavorare, che sia un

contesto sociale o materiale, e l'approccio è abbastanza simile, qualunque mezzo scegliamo. Sia nei pezzi che assumono una forma concreta che in quelli più effimeri, cerchiamo di lasciare aperta l'interpretazione. Il nostro obiettivo non è dimostrare qualcosa, ma piuttosto alludere o svelare qualche meccanismo già esistente. Si può dire che l'invito a interpretare o fraintendere il lavoro sia una sua parte integrante.

Come in *The Points*, una serie di simboli grafici ritagliati dalle copertine di libri che tentano di proporre nuove teorie per organizzazioni sociali di diverso genere (sociologiche, pedagogiche, politiche e via dicendo): i collages e i simboli isolati costituiscono un linguaggio non molto comunicativo, ma che prende vita nello spazio, tra le intenzioni che lo muovono e la sua comprensione o interpretazione.

Per questo cerchiamo di non rivendicare la chiave dell'interpretazione del lavoro, e preferiamo lasciare che dipenda dagli spunti individuali. In particolare nelle performance, che spesso coinvolgono il pubblico, la sua partecipazione e percezione, sfuggono esplicitamente al nostro controllo. Ogni situazione si sviluppa a seconda della reazione delle persone coinvolte. Noi la inneschiamo, ma quando la progettiamo non abbiamo in mente una conclusione precisa. Si può entrare nel lavoro da diverse angolazioni, attraverso il materiale o la situazione presenti, o attraverso il titolo e la descrizione del contesto, e lo spettatore può costruire la sua personale narrazione.

Di recente abbiamo proposto una trilogia di eventi all'ICA, uno dei quali era un concerto tenuto in un normalissimo spazio per

concerti. Abbiamo chiesto a un giovane cantautore che poco tempo prima aveva suonato lì di tornare e ripetere il concerto, con l'indicazione di farlo esattamente come il primo, compresi i commenti tra una canzone e l'altra, gli errori ecc. Volevamo esplorare il concetto di una performance ripetuta, lo spazio tra il genuino e l'artificiale e le aspettative implicite nel contratto tra l'interprete e il pubblico.

Il tutto si svolgeva su un piano abbastanza sottile e gli spettatori oscillavano tra il semplice presenziare al concerto e godersi la musica, e il distanziarsi dall'esperienza diventando consapevoli della struttura e del significato dell'evento. A noi interessa collocare le performance su questo livello, spingendo la situazione impercettibilmente al di là della norma, generando una consapevolezza riguardo alla sua struttura esistente.

Poco tempo fa avete tenuto una personale alla Laura Bartlett Gallery. Lavori come *Self-to-Other Ratio* e *The Collection* erano specificamente pensati per lo spazio e l'architettura della galleria. In questo caso, qual'è il ruolo della galleria?

Le nostre installazioni e performance reagiscono al contesto, sul piano spaziale e sociale, e sempre con la consapevolezza della galleria come spazio altro, separato dal mondo circostante. *The Collection* è costituita da una serie di oggetti scelti tra gli effetti personali di un uomo di 68 anni che vive solo, con l'unica indicazione che corrispondessero alla larghezza dello spazio della galleria. Lo spazio della Laura Bartlett è molto particolare (un corridoio lungo e stretto, a forma di cuneo) e ci interessava il rapporto tra il modo in cui lo spazio può dettare il lavoro e il modo

in cui il lavoro, a sua volta, può influenzare lo spazio. Ma l'azione di scegliere il soggetto, vagliare le sue cose e lasciare un vuoto negli oggetti accumulati da una vita faceva parte del lavoro tanto quanto gli elementi incastrati tra le pareti.

Un altro esempio può essere un lavoro come *All the Best*, che consiste nell'istruzione alla galleria di lasciare di fianco alla porta, senza aprirla, tutta la posta inviata allo spazio durante la mostra: è una reazione diretta alla struttura di una galleria commerciale. Un commento sul confine tra lo spazio reale e lo spazio allestito.

Sembra che il tempo della performance non sia più necessariamente illimitato, e mi chiedeva quanto sia importante il tempo nel vostro lavoro — non solo nei lavori che implicano una durata temporale, ma anche come soggetto a sé stante?

Tendiamo a usare il tempo come elemento fondante del nostro lavoro. La distanza e il peso aggiunti dal tempo rivestono un ruolo sia nei lavori oggettuali sia, soprattutto, nelle situazioni basate su caratteristiche rituali. Torniamo alle storie che sono state messe in disparte e che possiamo svolgere ed evocare.

Per esempio, in *Reminiscence of a Strike Action* creiamo una specie di rimpatriata tra ex rivoluzionari, che si incontrano e tengono gli occhi chiusi di fronte alla telecamera per tutto il tempo che resistono. Questa situazione si basa sul tempo che è passato da allora, il valore che gli ideali condivisi da queste persone hanno ai nostri occhi e i ricordi che scorrono dietro le loro palpebre.

Oppure, in *The House and the Backdoor*, una scatola di legno contenente 25 libri appartenenti alla madre di Nina, che furono



Nina Beier and Marie Lund, *All the People of Tate Modern (Clap in time)*, 2007 - courtesy: the artists and Tate Modern, London



Nina Beier and Marie Lund, *The Archives (World Peace)*, 2008 - courtesy: the artists and Laura Bartlett Gallery, London



Nina Beier and Marie Lund, *The House and the Backdoor*, 2007 - courtesy: the artists and Laura Bartlett Gallery, London

riposti nella soffitta dei suoi genitori, quando andarono a vivere insieme. Si trattava dei doppioni presenti nelle collezioni dei due coniugi, e il tempo in cui sono rimasti in soffitta è l'elemento costitutivo della storia che raccontano.

Quanto conta la coscienza storica?

Più che a specifici fatti storici, il nostro lavoro spesso si riferisce a riferimenti culturali condivisi. Ci interessa lo spazio tra lo specifico e il generale, il personale e il comune. Buona parte del nostro lavoro nasce dalle implicazioni personali delle storie che trattiamo. Per esempio, i manifesti della pace in *The Archives* non si riferiscono tanto ai concreti eventi storici ai quali rimandano, quanto al significato che questi incarnavano per la generazione dei nostri genitori, come espressioni di certe opinioni, di certi ideali.

Per me, vedere lavori come i vostri è un privilegio; rappresentano un segno incredibile (e di grande bellezza) di quanto si sia espansa la storia dell'arte. Una domanda che vorrei rivolgere a entrambe è come pensate che si trasformeranno negli anni a venire le vostre performance e la relativa documentazione. Ne discutete mai? È importante per tutte e due?

Per noi è fondamentale che le nostre performance esistano qui e ora, come situazione a tutti gli effetti. Di solito, questa esigenza è compromessa dalla presenza della telecamera o del registratore audio, che inevitabilmente introducono una consapevolezza dell'interpretazione futura di quanto sta accadendo. Spesso questa autoreferenzialità inserisce un aspetto spettacolare, e non è questo il nostro obiettivo (soprattutto quando organizziamo noi stesse la registrazione dell'evento, ci sembra di confondere il centro dell'attenzione dei partecipanti). Così ci troviamo costrette a stabilire delle priorità, e il più delle volte finiamo per sacrificare o minimizzare la documentazione. Ne risulta che dobbiamo affidarci al racconto orale, ma per fortuna sembra esserci sempre qualcuno tra i presenti che non resiste all'impulso di fare qualche scatto per i posteri.

Alcuni lavori, invece, dipendono molto direttamente dalla documentazione, e la telecamera fa praticamente da catalizzatore; come in *Les Sabots*, dove abbiamo chiesto a un gruppo di persone di fare una smorfia di fronte alla telecamera per la durata di un rotolo di pellicola da 16mm. Le aspettative generate dalla presenza della telecamera e la nostra simultanea istruzione di sabotarla hanno creato una tensione, che ha reso la situazione e il documento finale una parte fondamentale del processo.

Avete qualche lavoro nel cassetto? Cosa vedete nel vostro futuro?

Al momento stiamo lavorando a un nuovo progetto di film, radunando i membri di una compagnia di teatro sperimentale e politico attiva all'inizio degli anni '70. Li stiamo invitando a rielaborare collettivamente i propri ricordi del loro passato e ideali condivisi, intervistandoli in gruppo ma avvertendoli che le loro voci saranno trascritte e presentate come una testimonianza singola.

As we find ourselves approaching the end of 2008, this year has marked a particularly vibrant and prolific year for the Danish artists, Nina Beier and Marie Lund. Recent exhibitions have revealed the duos sensitivity to object, performance and collaboration through their exploration of social infrastructures, relationships and intuition. Each project seemingly starts with a simple set of instructions, however, a rich and multifaceted set of questions arise, it seems the end result can never truly be predicted - by the artists, the collaborators or the spectators. Alli Beddoes interviews the artists about these works, uncovering their ideas and thoughts about history, time, presence and absence.

What are you working on at the moment?

During the last 3 months we have been working on an exhibition project at One One One Gallery, a private foundation in London. The curator Vincent Honoré curated a solo show of our work, and we responded with the concept to exchange our work with

work by artists whom we like, admire and have been invited to show alongside in the past in different contexts. Over the course of the exhibition, each work was exchanged in dialogue with the artists. We wanted to focus on the group exhibition as a collective process in the forming of the show, rather than when show is presented. And in doing so, we focused locally on each exchange, rather than having a curatorial overview. For us this approach has been, similar to the one we apply to our other work, a response to an existing context, in this case the structure of a group show and the context of a generation of artists that usually present their work alongside each other. During the process it has been really remarkable for us to see how the relations between our own work and the invited artists work, as well as the connections between all the artists work became apparent as it all came together. The exchange with each artist has taken form in very different ways. Some responded directly to the concept in more or less direct ways and others resulted in a dialogue about their existing works and the meaning behind them. It has been a rewarding adventure and we are grateful that these artists (Johanna Billing, Aurélien Froment, Dora Garcia, Cecilie Gravesen, Jacob Dahl Jørgensen, Chosil Kil, Jiri Kovanda, Benoît Maire, Simon Dybbroe Møller, Roman Ondak, Mario Garcia Torres and Åbåke) agreed to enter into this slightly demanding approach to creating a show.

I'm always interested in collaboration. This is significant to your practise, of course, but I would like to explore the collaboration beyond you both. Can you tell me how identities maybe formed and then moved around within each work?

Our collaboration seems to have different processes, sometimes as an idea that grows through thorough discussion, where it is tried out in different combinations, questioned and altered. Sometimes in another, maybe more intuitive way, where we leave room for personal fascinations.

Our process is based on dialogue and we try to use our differences as a motor to keep the conversation active. It is important for us to welcome the fact that we are two individuals working together, and not give in to the temptation to turn to a company-like method where each person takes care of different tasks and everything runs smoothly. We try not to build too much of a closed structure around the practice and work both as a duo, individually and in larger collaborations, to keep that dynamic alive.

And maybe because of this loose structure, our collaboration and already being in conversation about the work, it seems natural to build our practice around an exchange with other artists, curators and other groups such as Åbåke, as we mentioned.

Who is your audience?

Our work is mainly initiated and exhibited within the art context, but we also often apply it to spaces outside of this context to an audience that doesn't necessarily experience it as art. We recently did a residency in a small town in Norway where we produced a series of works. Some of them exist in the local community, like *The Destination*. We intervened in the community's social life that was centered around outdoor activities, and the walking trails as meeting points. We got permission to polish a mountaintop, and both marked it as a destination and made a tactile invitation, but it was left behind without any indication of its relation to an artwork. When we exhibit the piece in a gallery, we present it as a pile of old bronze figures balancing on top of each other, pointing to the mountain, the activity and maybe a mental journey there. So the piece exists in two different forms for two different audiences.

The liveness of your performances can often be open to misinterpretations and misunderstandings, where the installations and the documentation are like solid gestures. I'd like to investigate as much about the doing, as the 'undoing', the presence and the absence in your works. I am wondering whether you can talk about the nature of predictable and unpredictable, the visible and the invisible within the performative events?

Our work usually takes its starting point in the inherent story of the material we choose to work with, be it a social context or material one, and the approach is quite similar regardless of the medium. Both in the pieces that take a concrete form and the more transient work, we try to keep the readings open-ended. We are not aiming to make a point, merely to point towards or disclose some existing mechanism, so we build in an invitation to read or misread as an integral part of the work.

Like in *The Points* which is a series of cutout graphic symbols from covers of books that attempt to offer new theories for social organization of different kinds (sociological, pedagogical, political etc.), the collages and the simple symbols is a language that doesn't convey much, but the space between the intentions behind them and the understanding or interpretation of them, is where they come to life.

So we try not to hold the key to the reading of the work, and let it depend on individual references. Especially the events, which often include the audience, their participation and perception is openly out of our control. Each situation plays out according to the implicated people's response. We initiate the situation, but don't design it with a specific conclusion in mind. The work can be entered from different points, through the present material or situation, or through the title and the description of the context, and the viewer can compose their own narrative.

Recently we did a trilogy of events at ICA, and one was a concert held in the normal concert space. We had asked a young singer-songwriter who recently had played at ICA, to come back and record that concert, on the premise that he do it exactly as the first time around, including the comments between the songs, mistakes etc.

We wanted to explore the construct of a repeated performance, the space between the genuine and the performed and the expectations in the contract between performer and audience. It all played out quite subtly and as an audience you shifted between just being at concert and enjoying the music, and stepping outside of the experience and become aware of the structure and meaning of the situation.

We are interested in placing the events at this stage, where the situation is just pushed slightly from its normal position, which somehow creates an awareness of the existing structure.

You recently had a solo show at Laura Bartlett Gallery, works such as *Self-to-Other Ratio* and *The Collection* were specific to the gallery space and it's architecture. What is the role of the gallery here?

The installations and the events we do respond to the context, spatially, socially and with an awareness of the gallery as this other kind of space detached from the surrounding world.

The Collection consists of a series of items selected from the belongings of a 68 year-old man who lives alone, from the sole premise that they follow the width of the gallery space. The space at Laura Bartlett is very specific (long, narrow and wedge shaped) and we were interested in the relationship between how the space could dictate the work and the work in turn take over the space. But the act of singling out our subject, going through his belongings and leaving behind a gap in his lifelong accumulation, was as much part of the work as the objects wedged in between the walls.

Another example would be a work like *All the Best*, which is an instruction to the gallery to leave all post sent to the space during the exhibition, unopened by the door, is a direct response to the structure of a commercial gallery. It is a comment on the border between the real and the staged space.

Time within performance, it seems, isn't necessarily limitless anymore and I wondered how time is important to your works - not just with temporal work but as a subject?

We tend to use time as an important component in the work. The distance and the weight added by the time passed in between, plays a role in both our object based work and especially those of our situations that rely on ritual qualities. We seem to return to the stories that have been stored and that we can unfold or recall. As for example *Reminiscence of a Strike Action* where we created a sort of reunion for a group of former revolutionaries, to meet up and keep their eyes closed in front of our camera for as long as they all stuck to the task. This situation relies on the time that has passed, the value that the ideals these people shared have with our eyes and the recollection taking place behind their eyelids.

Or like *The House and the Backdoor* which is a wooden box containing 25 of Nina's mother's books that have been stored in my parent's attic since they moved in together. The books are the duplicates overlapping their two collections, and the time they have been stored is directly what makes the story they carry.

Is historical awareness important?

More than specific historical facts, the work often relates to common cultural references. We are interested in the space between the specific and the general, the personal and the

common. Most of our work is rooted in the personal implications of the stories we deal with. So for example the peace posters in 'The Archives', are not as much referring to the actual historical events that they point to, as much as to the significance they had to our parents generation as a communication of certain beliefs and convictions.

For me, having works such as yours is incredibly important; they make such an incredible (and very beautiful) footprint on how the history of art is augmented. One question that I would like to ask you both is how do you think the performances and the documentation of your works will translate in the forthcoming years? Do you discuss this together? Is it important to you both?

It is very important to us that the situation-based work we do, exists in the moment as an actual situation. This is usually challenged by the presence of a camera or a sound recorder, which inevitably introduces an awareness of the future reading of what is going on. Generally this self-awareness pushes a sense of performativity into the setting, which is not what we are aiming to create (especially if we have orchestrated the recording of the event ourselves, we feel we blur the focus for the participants). So we find ourselves having to prioritize and most often end up sacrificing or playing down the documentation. So basically we rely on the retelling and luckily there always seem to be someone else present who can't resist taking a few quick snaps for the future.

On the other hand some of our work is depending directly on the documentation, the camera functions almost as an instigator for a situation. Like *Les Sabots* where we asked a group of people to make a face towards the camera for the duration of a roll of 16mm film. The expectations established by the camera's presence and our simultaneous instruction to sabotage this, creates the tension, which makes the situation and the final document a fundamental part of the process.

Do you have any unrealised works? What is the future for you both?

We are currently working on a new filmproject, gathering the members of an experimental/political theatre troupe who were active in the early 70ies. We are inviting them to rework their memory of their shared past and ideals collectively, interviewing them as a group with the knowledge that their individual voices will be written down and presented as one single testimony.

The Dark Side of the Moon

New York_ Cecilia Alemani

Artista newyorchese, classe 1975, Lisa Oppenheim si è imposta all'attenzione internazionale grazie a un linguaggio originale che attraversa criticamente l'eredità della fotografia concettuale, intrecciandola con tematiche profondamente politiche, mai così attuali come nell'era Obama. I suoi lavori filmici e fotografici ripercorrono la storia degli Stati Uniti, dalle immagini del mito americano anni Trenta, scattate da Walker Evans, all'allunaggio del 1969, fino alle fotografie della guerra in Iraq. Cecilia Alemani l'ha intervistata durante la preparazione del suo prossimo progetto che sarà presentato ad Art Basel Miami Beach con Harris Lieberman.

Sei una delle poche artiste che conosca che sono nate a New York. Che effetto fa essere una newyorkese verace? Come è stato crescere nella metropoli?

Mi rende difficile vivere altrove. Credo che sia fantastico vivere a New York, ma ovviamente non ho un'esperienza alternativa cui riferirmi. Sono cresciuta nel centro di Manhattan, da bambina molti degli amici dei miei genitori erano artisti, e mi sembrava una cosa normale. Credo di non aver conosciuto nemmeno un adulto che fosse un avvocato o un uomo d'affari, praticamente erano tutti o accademici o strizzacervelli o in qualche modo implicati con l'arte. In questo modo, sono stata fortunata a essere circondata da esempi di come si potesse vivere da artisti e non ho dovuto affrontare la resistenza della mia famiglia o di una comunità più ampia.

Parliamo della tua formazione artistica: che cosa ti ha portato ad avvicinarti all'arte. Che cosa hai studiato?

Non ho frequentato una scuola d'arte; sono andata alla Brown University pensando di diventare una poetessa. Ma, onestamente, non riuscivo a vivere isolata tanto quanto era necessario per scrivere con regolarità. Ho cominciato a frequentare lezioni al dipartimento di media sperimentali e teoria critica alla Brown, dal nome adeguato di Cultura e Media Moderni.

Ho incontrato un'ampia comunità attraverso questo programma, e trovato che fosse molto più divertente leggere, girare film e fare arte con gente eccentrica e vivere in un vecchio magazzino, piuttosto che chiudermi a chiave in soffitta, tentando di scrivere. In ogni caso i miei scritti sono sempre stati molto visuali, così non si è trattato di un grande cambiamento. Mi sono auto-impartita le nozioni tecniche per ciò che stavo facendo, credo che questo sia il motivo per cui ho sempre mantenuto una certa estetica frammentata.

Mi sembra che uno dei tuoi principali campi d'azione sia quello dell'eredità della fotografia concettuale. Puoi parlarci della tua relazione con il medium fotografico e con il suo stato fisico?

Credo che il modo in cui mi sono avvicinata alla fotografia sia all'opposto delle esperienze di molti artisti che ci lavorano e con le immagini in movimento. Sono arrivata alla fotografia attraverso il cinema sperimentale, piuttosto che il contrario. La mia preparazione è stata veramente filmica e sono sempre stata particolarmente interessata ai film strutturalisti degli anni Sessanta e Settanta. Artisti come Michael Snow, Paul Sharits e, ancora maggiormente, Hollis Frampton, hanno influenzato molte mie riflessioni su film e fotografia.

Dopo l'università, ho lavorato per un po' per Martha Rosler. Sono stata, quindi, molto coinvolta sia nelle sua pratica sia dal suo archivio. Questa è stata la mia introduzione alla fotografia concettuale. Credo che la convergenza di lavori come quelli, per esempio, di Holly Frampton e Martha Rosler abbia avuto molta rilevanza per le cose che stavo elaborando per il mio lavoro, come la relazione fra il discorsivo e il visivo, e le strutture artistiche che rappresentano strutture sociali. E, certamente, il modo in cui il significato si produce attraverso le particolarità dei diversi media.

C'è un innegabile impulso all'archiviazione nel tuo lavoro, visibile in serie come "Upside-down Portrait" (2005) o "Damaged" (2003-2006). Spesso ti appropri di materiali d'archivio pubblici o web. Sei affascinata dalla storia o trovi semplicemente il passato più interessante del presente? Come scegli il materiale d'archivio con cui lavorare?

Sono sempre stata affascinata dal modo in cui le fotografie non sono semplicemente la rappresentazione di un particolare momento nel tempo, ma anche la registrazione del trascorrere del tempo. Nella serie "Damaged", per esempio, ho stampato solo le parti chiare di un negativo su lastra di vetro, perché

l'emulsione si era disintegrata. Le immagini da questi negativi sono diventate la registrazione del decadimento che era avvenuto negli anni, da quando la foto era stata scattata. Questo cambiamento nel tempo indica come la fotografia, al pari del film, sia un medium basato sul tempo. Sono interessata a lavorare con immagini storiche che possono essere ri-posizionate o riviste nel presente. Le immagini danneggiate esercitano una particolare attrazione su di me, perché le imperfezioni evidenti permettono un'interruzione nel piano visivo della fotografia, un'opportunità attraverso cui è possibile esplorare qualcosa'altro.

A chi appartengono le immagini?

A Internet.

Sebbene a volte le immagini che presenti siano difficili da identificare, fornisci sempre al lettore una chiave di decifrazione – il titolo.

Non feticizzo l'oscurità. Per me, è importante che ci sia qualcosa che lo spettatore possa cogliere. M'interessano anche le astrazioni accidentali, come, cioè, qualcosa possa finire per sembrare astratto, attraverso una serie di procedimenti



Lisa Oppenheim, *Apricot, II*, 2007-2008 - courtesy: Harris Lieberman, New York and Galerie Juliette Jongma, Amsterdam

o dispositivi, piuttosto che come risultato di un desiderio espressivo dell'artista. Nella mia recente doppia proiezione in 16 mm, *No Closer to the Source (July 20, 1969)*, le immagini della Terra e della Luna, scattate la sera del primo sbarco lunare, diventano sempre più erose attraverso la fotocopiatura di ciascuna a una dimensione del 101%. Le immagini si deteriorano lentamente e si spostano fuori della pagina. Le imperfezioni della fotocopiatura conducono a una certa astrazione. Poiché questi esperimenti possono talvolta spingersi abbastanza lontano dal materiale originario, preferisco trovare modi di avere controllo sul lavoro così che sia leggibile come qualcosa d'altro rispetto a una pura astrazione. In *No Closer to the Source (July 20, 1969)*, l'evento è chiamato in causa dalla data.

Ci puoi raccontare la genesi di *Killed Negatives (2002-2006)*? Ciò che trovo molto affascinante in quel lavoro è l'accuratezza quasi ossessiva con cui procedi.

L'idea di questo progetto mi è venuta sfogliando il New Yorker. Alcune immagini di Walker Evans che avevano delle perforazioni hanno attirato la mia attenzione. Il danno serve a destabilizzare l'immagine rompendo la sua prospettiva. Stavo leggendo Roland Barthes ed ero molto interessata alla sua idea di "punctum": queste erano immagini fisicamente forate. I buchi erano stati fatti nei negativi dal direttore di Walker Evans, Roy Striker, per impedire che le immagini fossero stampate, visto che le considerava imperfette.

Lo spazio negativo prodotto dai fori è diventato per me uno spazio generativo attraverso cui guardare a un altro tempo e spazio, quello in cui le immagini sono viste, il presente. Questo spazio apre la possibilità di qualcosa di più di una relazione univoca col passato e permette una varietà di letture delle immagini.

Quanto è importante nel tuo lavoro l'uso di tecnologie obsolete come le proiezioni in 16 mm? Fra i giovani artisti, l'uso di tali tecnologie è legato a un senso di nostalgia – il suono prodotto dai vecchi proiettori, il click del carosello delle diapositive – mentre potresti adottare strumenti digitali più recenti.

A essere onesta, credo di essere una delle ultime della mia generazione artistica ad aver di fatto esordito con le tecnologie filmiche. Non ho mai veramente lavorato col video o qualcosa di digitale. Ho sempre girato in 16 mm e ho stampato le mie foto in una camera oscura tradizionale. Trovo che col video ci siano troppe opzioni, ho sempre avuto troppo girato senza sapere cosa farne. Il costo della pellicola mi ha reso più attenta e precisa. Tanto per cominciare, credo di essere un'aficionada che non ha mai compiuto il passaggio alle tecnologie digitali. Anche per le immagini che trovo su Internet, quasi sempre le trasformo in una qualche forma analogica con cui mi sento più a mio agio.

Anche se, a questo punto, sono diventate più comuni, credo ancora che ci sia qualcosa di molto speciale nel proiettare un film o delle diapositive in una galleria. La proiezione digitale è il metodo standard di presentazione dei media basati sul tempo, forme di presentazione così differenti e antiche sono un po' stridenti per lo spettatore. Credo che sia una qualcosa di produttivo. L'ingombrante presenza dell'apparato pone attenzione al processo di realizzazione e al materiale del lavoro. I film e le diapositive si graffiano e scoloriscono nel corso della mostra, cambiando l'aspetto del lavoro in un modo inevitabile e incontrollabile. Tutto viene marchiato dalle devastazioni del tempo. Questo rende lavorare con media basati sul tempo paurosamente umano.

Un altro aspetto cruciale del tuo lavoro sembra essere il rapporto fra il linguaggio e la sua rappresentazione grafica. Penso a *Story Study Print (2005)*, due proiezioni in 16 mm che mostrano da un lato tutte le lettere che compongono l'alfabeto e dall'altro la loro rappresentazione visiva. Ma qualcosa è poco familiare perché non vediamo gli allegri abbinamenti che siamo abituati a trovare nelle scuole, come M per "mela" e Z per "zebra", ma piuttosto associazioni militanti come A per "afro", M per "marcia", o R per "rivoluzione". Puoi parlarci di questo lavoro?

Mi sono sempre interessati gli strumenti pedagogici, il modo in cui i bambini non sono solo educati a leggere e scrivere, ma imparano anche un certo tipo di consapevolezza politica. Ho lavorato molto anche con i nomi delle matite Crayola in modo analogo. Da bambina, ho frequentato una scuola progressista, dove le tematiche di giustizia sociale e i diritti umani venivano impartiti oltre alla lettura, alla scrittura e all'aritmetica. Ho anche frequentato campi estivi socialisti che enfatizzavano simili questioni e scienze politiche. So che tutto questo suona come un presente anni Settanta e utopista, ma credo di essere stata profondamente influenzata da queste esperienze e sto ancora

lavorando sulla loro scia nella mia pratica artistica. Ho cominciato a leggere di altre scuole progressiste e ho incontrato strumenti didattici comuni a molte di esse. Le carte alfabetiche, per esempio, venivano utilizzate in modi non tradizionali per riflettere le esperienze di comunità differenti. In *Story Study Print*, ho utilizzato una combinazione di carte alfabetiche di differenti comunità, nel tentativo di riflettere una pluralità di posizioni. Un set era chiamato "L'ABC Nero" e un altro proveniva da una scuola diretta dalla Coalizione dei Lavoratori di Syracuse. Ho filmato la rappresentazione visuale dei testi da queste carte, come M sta per "marcia". Devo aggiungere che, quando espongo questo lavoro, mostro i testi su un proiettore 16 mm e le immagini corrispondenti su un altro. I due proiettori non sono sincronizzati così le combinazioni di testo e immagine cambiano e diviene un po' un gioco di memoria dedurre quale testo si accompagni a quale immagine. Questo spero permetta anche ai visitatori di partecipare nella produzione del significato del lavoro. Le associazioni fra le due proiezioni sono, in qualche modo, casuali, o prodotte dallo spettatore che ricorda la "corretta" associazione.

Un simile senso di spiazzamento è visibile anche in *The Sun is always Setting Somewhere Else*.

Quando ho prodotto quel lavoro mi ero appena ri-trasferita negli Stati Uniti dopo due anni e mezzo in Europa. Ero scioccata di come



Lisa Oppenheim, *Story, Study, Print*, 2005 - courtesy: Galerie Juliette Jongma, Amsterdam

la guerra in Iraq fosse ritratta in maniera così diversa dai media europei rispetto a quelli americani ed ero frustrata da come le immagini di guerra fossero state sterilizzate per il consumo negli Stati Uniti. Mentre mi aggiravo per i siti che condividono le foto su Internet, ho trovato che c'erano molte immagini di tramonti scattate da soldati americani in Iraq o in Afghanistan. Ho pensato a queste immagini come a un tipo di cartolina, qualcosa per le persone a casa per far sapere loro che stavano bene. Ero molto toccata da queste immagini e volevo farne qualcosa. I cliché visivi dei tramonti nelle cartoline dei soldati servono a dislocare rappresentazioni di violenza. Quindi ho pensato che avrebbe avuto senso usarle per commentare il fatto che la violenza fosse in qualche modo traslasciata dai media che informavano sulla guerra. Ho prodotto questo lavoro organizzando un gruppo di queste immagini a seconda della posizione del sole sull'orizzonte, reggendole davanti al sole calante e fotografando questo gesto nel corso di un intero tramonto.

Mi puoi parlare dei tuoi progetti futuri?

Questo è l'ultimo anno che Polaroid produce pellicola per istantanee e volevo fare un progetto che si riferisse a questa perdita. Ho appena finito una serie fotografica dove documento la comparsa delle immagini Polaroid, nello stesso tempo documentando la morte del mezzo. Le mie fonti per il progetto sono i colori da un set di matite Crayola prodotte dopo l'11 settembre chiamate "Colori Patriotici". Ho fatto Polaroid di colori con nomi come "Terra della Libertà", "dall'Atlantico al Pacifico" e "Miniera della Virginia Ovest" e poi ho ri-fotografato le Polaroid a venti secondi d'intervallo, mentre i colori si formavano. Quello che era più interessante era

che non emergevano come ci si sarebbe aspettati, dal chiaro allo scuro, ma piuttosto attraversavano un intero intervallo di colori, in base agli agenti chimici attivati sull'emulsione. Così un colore blu diventava rosa e poi viola prima di diventare finalmente blu. Spero, avendo reso visibile la formazione del colore, di aver fornito allo spettatore un modo per pensare al processo altamente ideologico attraverso cui erano stati nominati i colori Crayola e, infine, che cosa imparavano i bambini usandoli. Presenterò il progetto con Harris Lieberman ad Art Basel Miami in dicembre.

A New York artist born in 1975, Lisa Oppenheim has risen to international attention due to her use of an original language that takes a critical look at the entire legacy of conceptual photography, intertwining it with deeply political themes that have never been so topical as in the era of Obama. Her films and photographs retrace the history of the United States, from Walker Evans's 1930s images of the American dream, to the moon landing in '69, to pictures of the Iraq war. Cecilia Alemani interviewed her as she was preparing an upcoming project to be presented at Art Basel Miami Beach, with Harris Lieberman.

[You are one of the very few artists I know who was born in New York City. How does it feel to be a truly genuine New Yorker? What was it like to grow up in such a metropolis?](#)

Well, it makes it very difficult for me to live anywhere else. I think it's great to grow up in New York, obviously I have no other experience I can compare it to. I grew up in downtown Manhattan and as a kid, a lot of my friends' parents were artists, so it seemed like a kind of normal thing to be when I grew up. I don't think I knew any adults who were lawyers or business people, almost everyone was an academic, a shrink or somehow involved in the arts. In this way, I am lucky that I was surrounded by examples of how one could live as an artist and did not have to deal with resistance from my family or larger community.

[Let's talk about your artistic training: what brought you to art? What did you study?](#)

I did not go to art school; I went to Brown University where I thought I was going to become a poet. But to be honest, I could not deal with living as isolated as I needed to be to write with any regularity. I began taking classes in the experimental media and critical theory department at Brown, called appropriately Modern Culture and Media. I met a great community through this program, and found it was a lot more fun to read and make films and art with kooky people and live in an old warehouse than to lock myself in an attic somewhere trying to write. My writing had always been very visual anyway, so it was not such a leap. I pretty much taught myself the technical side of what I do, so I guess that is why I have always maintained a kind of scrappy aesthetic.

[It seems one of the main fields in which you work is in relation to the legacy of conceptual photography. Can you tell us about your relationship with the photographic medium and with its physical nature?](#)

I think the way I came to work in photography is opposite to the experiences of a lot of artists working in photography and moving image. I came to photography through experimental film rather than the other way around. My training was really in film



Lisa Oppenheim, *Killed Negatives, After Walker Evans, 2007* - courtesy: Galerie Julliette Jongma, Amsterdam

and I have always been particularly interested in structuralist films from the 1960s and 70s. Artists such as Michael Snow, Paul Sharits and most importantly, Hollis Frampton informed much of my thinking about film and photography. After university, I briefly took a job working for Martha Rosler. I necessarily became very engaged with her practice and archive. This was sort of my introduction to conceptual photography. I found the overlap between the work, of say, Hollis Frampton and the work of Martha Rosler to have a lot of relevance to things I was thinking about in my own work, such as the relationship between the discursive and the visual, artistic structures embodying social structures. And, of course, the ways in which meaning is produced through and from the particularities of different media.

[There is an unmistakable archival impulse in your work, visible in series such "Upside-Down Portrait" \(2005\) or "Damaged" \(2003-2006\). You often appropriate archival materials from public archives or from the web. Are you fascinated by history, or do you simply find the past more interesting than the present? How do you choose the archival material you want to work with?](#)

I have always been interested in the way photographs are not simply a representation of a particular moment in time, but how they also record the passing of time. In the "Damaged" series, for instance, I only printed the parts of a glass negative that were clear because the emulsion had disintegrated. The images I printed from these negatives became a record of the decay that had occurred over the years since the photograph was taken. This change over time points to how photography, like film, is a time-based medium. I am interested in working with how historical images can be re-framed or re-viewed in the present. Damaged images have a particular appeal to me because the visible imperfections allow for a break in the visual plane of the photograph, a break through which something else can often be explored.

[Who do pictures belong to?](#)

The Internet.

[Although sometimes the images you present are difficult to recognize, you always provide the viewer with a key to deciphering it – the title.](#)

I don't fetishize obscurity. It is important for me that there be something for the viewer to get. I am also interested in accidental abstractions, how something in the world can end up looking abstract through a series of processes or devices rather than out of some expressive desire of the artist. In my most recent double 16 mm projections, *No Closer to the Source (July 20, 1969)*, images of the earth and the moon taken the evening of the first lunar landing become more and more degraded through Xeroxing each image at 101%. The images slowly degrade and move off the page. The imperfections inherent in Xeroxing lead to this kind of abstraction. Because these experiments can sometimes drift pretty far from whatever the "source material" is, I like to find ways to rein in the work so that it becomes legible as something other than pure abstraction. In *No Closer to the Source (July 20, 1969)*, the event is referred to by the date.

[Can you tell us about the genesis of a project such as *Killed Negatives \(2002-2006\)*? What I found very fascinating in it is the almost obsessive accuracy with which you work.](#)

I first got the idea for this project flipping through the New Yorker. Some Walker Evans images with holes punched through them caught my eye. The damage functions to destabilize the image by breaking up its plane. I was reading Roland Barthes and was very interested in his idea of the "punctum": these were images that had been physically pierced. The holes had been punched through the negatives by Walker Evans' editor Roy Striker to prevent them from being printed because he

considered the images imperfect. The negative space produced by the hole for me became a generative space to look through into another time and place, the one in which images are viewed, the present. This opened up the possibility of something more than a one-to-one relationship between past and present and allowed for a variety of readings of the images.

[How important to you is the use of obsolete technologies such as the 16 mm projection? Among young artists, the use of such technologies is related to a sense of nostalgia – the sound made by old projectors, the click of the slide carousel – whereas one could simply adopt more recent digital tools.](#)

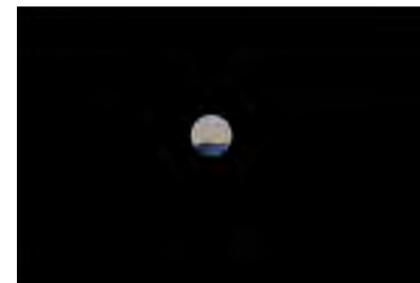
To be honest I think I am one of the last in my generation of artists to actually have started out in film-based technologies. I have never really worked in video or digital anything. I have always shot 16 mm film and I printed my own photographs in a traditional darkroom. I found with video there were too many options, I always had too much footage and did not know what to do with it. The expense of film made me more careful and precise. So I guess I am more of a stalwart that never made the transition to digital technologies in the first place. Even with images I find on the Internet, I almost always output them to some analogue form; translate them to a medium and technology I am more comfortable working in.

Even though it has become more common at this point, I still think there is something very special about film or slide projectors in a gallery. Digital projection is the standard way that time-based media are presented, so different and antiquated forms of presentation are a little jarring to the viewer. I think this is a productive thing. The foregrounding of the chunkiness of the apparatus draws attention to the making of and the material of the work. Films and slides get scratched up and fade during the course of the exhibition, changing the appearance of the work over time in a way that is both inevitable and cannot be controlled. Everything becomes marked by the ravages of time. This makes working in film-based media scarily human to me.

[Another crucial aspect in your work seems to be the relation with language and its visual representation. I'm thinking of *Story Study Print \(2005\)*, two 16 mm projections showing all the letters in the alphabet on one side and the visual representation of the letter on the other. But something is slightly unfamiliar about it, since we don't see the cheerful pairs we were used to seeing at school, like A for apple and Z for zebra, but rather loaded associations such as A for Afro, M for March, or R for Revolution. Can you tell us about this work?](#)

I have always really been interested in pedagogical tools, the way children are not only trained to read and write, but they way that a kind of political consciousness is learned too. I've also done a lot of work with Crayola color names along similar lines. As a child, I went to a very progressive school, where social justice issues and human rights were taught along with reading, writing and arithmetic. I also went to socialist summer camps that emphasized similar issues and politics. I know it all sounds kind of '70s and utopian now, but I think I was profoundly affected by these experiences and am still working through them in my artistic practice.

I began reading about other such progressive schools and came across didactic tools common to many of them. Alphabet cards, for example, were often used in non-traditional ways to reflect the experiences of different communities. In *Story Study Print*, I used a combination of alphabet cards from several different communities in an attempt to reflect a range of positions. One set was called the Black ABC's and another came from a school run by the Syracuse Workers' Coalition. I filmed visual representations of the texts from these cards, such as M is for March. I should also add that when I show this work, I show the texts on one 16 mm projector and the corresponding images on another.



The two projectors are not synched, so the text and image combinations changes and it becomes a bit of a memory game to figure out which text goes with which image. This hopefully allows the viewer to participate in the production of meaning of the piece as well. The associations between the two projections are either somewhat random or produced by the viewer remembering the 'correct' combination.

[A similar sense of displacement interwoven with a subtle political meaning is also visible in *The Sun is Always Setting Somewhere Else*.](#)

When I made this piece I had just moved back to the U.S. from two and a half years living in Europe. I was shocked how the war in Iraq was portrayed so differently in European and American media and was frustrated by how images of war had been sanitized and sterilized for public consumption in the States. While trolling around on photo sharing sites on the Internet, I found that there were many photographs of sunsets taken by American soldiers serving in Iraq and Afghanistan. I thought of these images as a kind of postcard, something for the people at home to know they were all right. I was very moved by these images and wanted to do something with them. The visual clichés of sunsets in the soldiers' postcards function to displace representations of violence. Therefore, I thought it would make sense to use them to comment on how violence was somehow left out of the media's reporting of the war. I made this work by organizing a bunch of these images in order of the position of the sun on the horizon and held them in front of a setting sun and photographed this gesture over the course of an entire sunset.

[Can you tell us about your upcoming projects?](#)

This is the last year that Polaroid is producing instant film, and I wanted to do a project that addressed this loss. I have just finished a series of photographs where I documented Polaroid images coming into existence, at the same time documenting the medium's demise. My source materials for this project were colors from a set of Crayola crayons produced after September 11 called "Patriotic Colors". I made Polaroids of colors with names like "Land of the Free", "Sea to Shining Sea" and "West Virginia Coal Miner" and then re-photographed the Polaroids at twenty-second intervals as the colors formed. What is so interesting to me about watching colors form in Polaroid photographs is that they do not emerge as one would expect, from light to dark, but rather go through a whole range of colors depending on the order in which the chemicals are activated on the emulsion. So a blue color turns pink and then purple before finally become blue. I hope that by making this color formation visible, I can provide the viewer with a way to think about the formation of the highly ideological process through which Crayola colors are named, and ultimately, what children learn from using them. I'll be presenting this project with Harris Lieberman at Art Basel Miami in December.

The Legend of Anthony Burdin

Los Angeles_ Andrew Berardini

Andrew Berardini ci conduce in una selvaggia cavalcata lungo le tappe salienti del mito di Anthony Burdin, una disamina pungente della leggenda dell'artista di frontiera, emblema di una presunta autenticità che attrae e - forse - illude il mondo sofisticato e autoreferenziale dell'arte contemporanea. Rocker fallito, cowboy psichedelico, nomade che, a bordo della sua Chevy Nova, scorrazza per i deserti californiani, ribelle che riempie con le sue insubordinazioni le cronache dei tabloid dell'arte... Chi è veramente Anthony Burdin? Berardini compone alcune ipotesi sullo sfondo storiografico dei miti modernisti.

Le leggende, quelle vere, piacciono a tutti. Circondati come siamo da impostori o supposti tali (reali per gli schizoidi che dominano il consumo culturale), una volta ogni tanto sentiamo di trovarci di fronte a qualcosa di “vero”. La cultura e il folklore americano traboccano di esempi di questo fenomeno (vedi la recente vittoria di Barack Obama, e la sua campagna elettorale incentrata su bontà e speranza), ma forse a rendere così dolce il gusto della leggenda è semplicemente la buona vecchia disumanità globale della produzione di massa e gli ignobili venditori di fumo della

cultura. Tra gli executive delle etichette discografiche che contrabbandano cloni e paccottiglia e i mercanti d'arte che spacciano per “nuovi maestri” qualche pop star o disegnatore di giocattoli, i ciarlatani pullulano da Tokyo a Mosca a Rio, ma sembra che sia stata l'America, con la sovrapproduzione ed esportazione di cultura che l'ha caratterizzata nel ventesimo secolo, a fare della truffa culturale un'arte. Detto questo, chi non sente il bisogno di una nuova leggenda? Un mito d'oggi, qualcosa, qualcuno, capace di sbucare dalle tenebre,

dal fuoricampo, dal nulla – un buio profondo o un orizzonte al tramonto – cogliendoci di sorpresa, con la sua sconvolgente realtà. Il briccone tanto amato dalla cultura americana, da Jesse James agli Hell's Angels ai punk newyorchesi, è stato a tal punto mercificato dai suddetti ciarlatani che, senza scherzi, sta diventando quasi *cool* rigare dritto (vedi la K Records di Calvin Johnson in musica, o la casa editrice McSweeney's in letteratura: due esempi di fricchettoni, ligi al dovere e garbatamente abbigliati, che oggi plasmano la nostra cultura). Nel mondo dell'arte, stiamo ancora aspettando un eroe, un genio romantico e imprevedibile che lasci con un palmo di naso chiunque cerchi di guadagnarci sopra, pur senza pregiudicare l'ascesa del suo mito alla stratosfera. Dal giorno in cui Jackson Pollock, sbronzo e depresso, si è schiantato contro un albero e da quando l'intera trinità di titani dell'auto-promozione – Dalì, Picasso e Warhol – si trova a mangiar polvere, siamo rimasti a corto di eroi. Basquiat era un tentativo plausibile, ma a quei tempi le cose cominciavano ad andare in pezzi, e i candidati scesi in campo, da allora, non sono stati all'altezza.

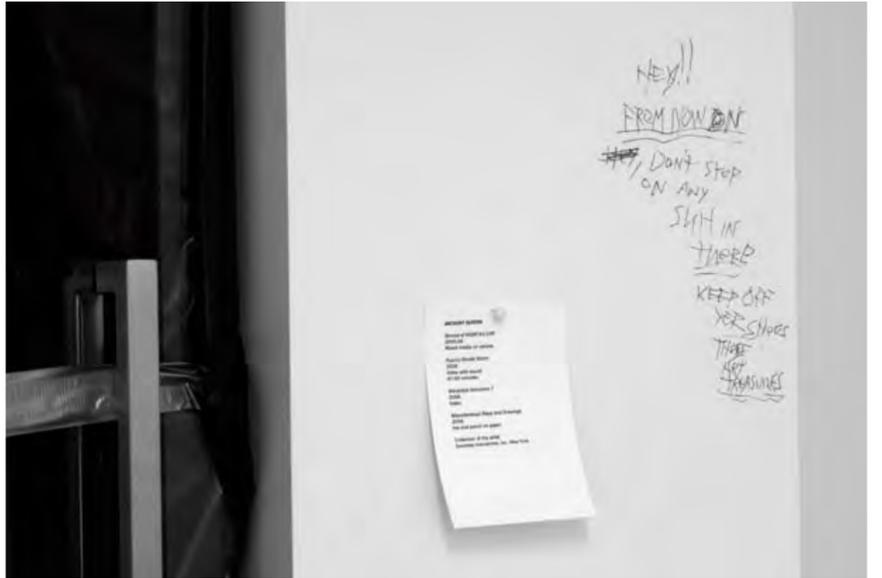
L'accademia, insieme al dispettoso babalù del mercato, è

riuscita con mirabile efficacia a spuntare le armi degli aspiranti eroi. A Los Angeles, per più di una generazione, abbiamo avuto un'avanguardia di professione: scuole e facoltà d'arte macinavano sperimentazione, quanto le vecchie accademie europee bandivano la pittura di paesaggio, riversando il tutto nelle mani tese dei commercianti. Non voglio compiangere l'avanguardia, ovunque si trovi, viva o morta, pompata di conservanti per essere sezionata nelle scuole d'arte, o acquattata nell'underground come ai tempi di gloria. Più che altro, m'interessa la specifica reazione a una nuova leggenda (che poi ci si creda o no) quando raggiunge la soglia della consapevolezza culturale. L'artista Anthony Burdin, probabilmente senza averci mai provato, è diventato carne da leggenda.

Anthony Burdin: mitologico eroe occidentale, sfuggente visionario, cowboy psichedelico, musicista, pellegrino nel deserto; o anche, per i suoi detrattori, rocker fallito emerso da una comoda casa nei sobborghi, con un incerto talento, un megalomane signor nessuno con un approccio furbacchione, falso quanto qualsiasi cosa si dichiari reale, come la celeberrima affermazione di un imbonitore delle televendite notturne: “un autentico zircone”. Se pure ha sviluppato un culto della personalità, l'arte di Burdin fatica a stare al passo con l'ego dell'artista. Ma se essere un cialtrone arrogante fosse reato, la Biennale di Whitney dell'anno scorso si sarebbe svolta nelle catacombe, e la cosa, comunque, non è sinonimo di arte scadente. Sentir parlare dell'ego di Burdin (perché non ho ancora avuto esperienze di prima mano), mi ha fatto sentire come la volta in cui lo studio di James Turrell cercò di spillarmi qualche migliaio di dollari per usare una fotografia. Anche se nutro ben poche illusioni sull'industria dell'arte, ogni tanto mi capita ancora di sentirmi moralmente offeso. Ma insistiamo ancora un po' sul mito.

Anche se nel 1896 il governo statunitense ha dichiarato chiusa la frontiera del West, non sembra che la notizia sia mai giunta a Anthony Burdin. Pur essendosi ufficialmente diplomato al California Institute of Arts, una delle scuole che, un tempo, proteggevano l'avanguardia (prima di iniziare a fossilizzarla), sembra che lui, per quanto si faccia sfruttare dal mondo dell'arte, lo sfrutti a sua volta. Con questo non voglio dire che Burdin, per vie traverse, si stia facendo solo una scampagnata nell'arte contemporanea, ma che i pazzi e i visionari non sanno che farsene di una rete distributiva con le sue ciarlatanerie e politiche interne, sempre se concordiamo nel dare del pazzo o del visionario a Burdin.

È quasi impossibile parlare di quest'artista, senza parlare dell'aura leggendaria che lo avvolge. E, in questo caso, la leggenda non è stata promossa dal mondo dell'arte, dai suoi portavoce e dai suoi organi (come questa rivista) sebbene anche loro se ne siano occupati e, in un'occasione, persino una rivista destinata al grande pubblico. No, questa leggenda si è propagata come tutte le vere leggende, attraverso il passaparola. Non ricordo chi fu il primo a parlarmi di Anthony Burdin ma, in quel periodo, Michele Maccarone, la sua agente, batteva Los Angeles come un tornado, trascinando qualsiasi cosa trovasse sulla sua strada. Si cominciò a parlare di Burdin, giravano aneddoti, storielle estemporanee: tutte invariabilmente paradossali, stravaganti e piene di fascino. L'artista nomade che viveva sulla sua Chevy Nova del '70, e quando la sua Nova era stata esposta in una mostra, la gallerista gli aveva prestato una Prius nera, per poi trovare sul sedile posteriore le ulcere esplose del cane malato di cancro dell'artista. E il fatto che girasse sempre con l'auto perché si rifiutava di volare (e di farsi fotografare, se è per questo). Un'altra storia parlava di un mucchio di disegni del valore di migliaia di dollari al pezzo volati fuori dal finestrino, mentre andava a consegnarli: se ne salvarono solo due su qualche dozzina, entrambi con l'impronta di una suola. Il fatto che continua a vivere nella sua auto, o in una baracca in mezzo al deserto, le voci su una carriera fallita nella musica, per cui Burdin trascorse gli anni '80 a strimpellare senza successo tra la lacca e l'heavy metal della scena rock di LA. C'è anche un'altra storia, verificabile come buona parte delle altre, sul famigerato incidente alla Frieze Art Fair (mirabilmente descritto da Jack Bankowsky nell'articolo “Tent Community: On Art Fair Art” uscito su *Artforum* nell'ottobre del 2005) dove Burdin, improvvisando un concerto nello stand della sua gallerista, suonò a volume così alto da provocare una bagarre e suscitare l'inevitabile clamore in tutta la fiera, un colpo da genio del marketing suscettibile di lanciare la reputazione di un artista. È come se avessero sparato a Chris Burden di fronte a tutta la cricca internazionale di collezionisti, galleristi e curatori museali, invece che a una manciata di studenti dell'UCI a Santa Ana. La classica ragazzata



Anthony Burdin, *Voodoo Room*, Oslo, 2005 - courtesy: the artist and Maccarone Gallery, New York, photo: Fin Serck-Hanssen

che in men che non si dica arriva a tutte le orecchie, per finire, con ottime probabilità, su *The Art Newspaper* o il *Wrong Times*, e magari anche sulla famigerata e letfissima rubrica di *Artforum*. com chiamata “Scene & Herd” (per cui in qualche occasione mi è capitato di scrivere). Le storie pullulavano: chi era quel fizio? Un pazzo, un ciarlatano o un genio, o tutte le tre cose insieme? Prima di scavare nel mito, fermiamoci un attimo a parlare del suo lavoro, ammesso che le due cose siano separabili. Come possiamo classificare il personaggio? I video di Burdin al volante della Chevy Nova che canta classici rock, accompagnato dalla radio, imitando varie voci e vari personaggi, la ripresa malferma, solitamente in soggettiva, con un ciuffo dei suoi capelli a tagliare l'inquadratura. Un altro video mostra Burdin nell'atto di strisciare in quella che sembra una caverna, imprecaando, spingendo un corvo morto, fino a emergere da un condotto in mezzo al deserto, in preda al delirio. In un altro, Burdin è seduto in un parcheggio, ascolta i Led Zeppelin a un volume da spaccare i timpani e canta insieme a Plant, in un caotico impasto di suoni. Baracche di ogni genere costruite in musei, gallerie e stand delle fiere, a volte circondate dal filo spinato. Per molti versi i suoi lavori sono i detriti e la traccia dell'artista, e questo ci riporta al punto di partenza, all'uomo, al mito, alla leggenda.

Molti artisti ne parlano come di un sedicente rocker, e nelle poche interviste esistenti, lui stesso si descrive come un musicista, che sfrutta il mondo dell'arte solo per sfondare in campo musicale. Forse questo suo lato naïf è un altro aspetto della leggenda, a sentire Ralph Rugoff o Matthew Higgs su *LA Times* o *Artforum*. com, è sempre la stessa musica, tutto ci riporta alle parole di Higgs secondo il quale Burdin è “uno degli artisti indipendenti più interessanti al mondo – con quel suo lavoro così cupo e gotico, benché nasca sotto i limpidi cieli azzurri della California” (*New York Magazine*, febbraio 2006).

In qualsiasi modo si voglia interpretare il mito di Anthony Burdin, genio o ciarlatano, le stesse argomentazioni valgono per tutta una serie di personaggi tipici del West. Direi anzi che ne fanno parte integrante, che tutti si riassumono in lui. Anche se è da dimostrare che qualcuno possa toccare i vertici dell'ultima generazione di eroi genialoidi, pazzi e abili venditori di se stessi del circo dell'arte, Burdin sembra comunque destinato a diventare una di quelle divinità minori, squisitamente apocriefe. Un po' eroe artistico, come quelli della seconda metà del secolo scorso, un po' uno sgangherato Paul Bunyan o un Pecos Bill intento a combattere con una nuova schiera di miti. Boscaioli, pistoleri e modernisti sovrappensiero non sono la tendenza del ventesimo secolo e, con un mainstream frammentato come quello attuale, nessuno eguaglierà mai la grandezza di Warhol o Picasso. Però, tra i fabbricanti d'arte, abbiamo un nuovo genere d'eroe del West (forse addirittura un anti-eroe): una canaglia del deserto e rocker fallito, che solca dilaganti sobborghi e paesaggi in via di estinzione con la sua Chevy Nova, la sua fama compromessa quanto il paesaggio, la sua leggenda appannata, la sua pazzia la nostra pazzia.

Andrew Berardini takes us on a wild ride through the milestones of Anthony Burdin's mythos, in a keen examination of the legend surrounding this frontier artist, the symbol of a seeming authenticity that attracts and perhaps deceives the sophisticated, self-referential world of contemporary art. A failed rocker, a psychedelic cowboy, a nomad who rambles through the California desert in his Chevy Nova, a rebel who fills the art tabloids with his acts of insubordination... Who is Anthony Burdin? Berardini presents a few theories about the historical background of modernist myths.

We all love a good legend. Surrounded by phonies or perceived phonies (just as real to the paranoids that pervades cultural consumption), once in while we feel like something “real” comes along. Though there are sundry examples of this in American culture and folklore, (the recent election of Barack Obama with a campaign engine running on earnestness and hope makes for a nice example) but perhaps it's just good old-fashioned international inhumanity of mass production and the dastardly snake oil salesmen of culture that make legend taste so satisfying. Whether record execs pushing fakery and frippery as the real deal and art dealers pushing pop stars and toy designers as “new masters”, these bastards can be found from Tokyo to Moscow to Rio, but it feels like America with its super-production and exportation of culture in the twentieth century really made the culture-con an art.

All that said, we all love a good legend. A modern myth, something, someone, riding out of the shadows, from left field, from out of nowhere, a dark shadow o a twilight horizon, and blindsiding us with how painfully real they are. The outlaw so popular in American culture from the Jesse James to the Hell's Angels to NY punks has been so thoroughly commodified by the aforementioned bastards that it's almost, no joke, hip to be square (see Calvin Johnson's K Records in music or the McSweeney's publishing house in literature for examples of law-abiding hipsters in polite cardigans crafting culture). In the art world, we still yearn for a hero, a messy, brooding genius who spurns everyone trying to cash in on him, but never so much as to not lift their own myth into the stratosphere. Ever since Jackson Pollock moodily and drunkenly drove himself into a tree and the titanic trio of master self-promoters: Dali, Picasso, and Warhol, all bit the dust, we've been at a loss for a hero. Basquiat was a decent attempt, but things had fallen apart by then, and all of the candidates fielded since haven't cut the mustard.



Anthony Burdin, *KDOP Satellite Studio*, Q.H.H.Q, 2006 - courtesy: the artist and Maccarone Gallery, New York



Anthony Burdin, *KDGP Satellite Studio, Q.H.H.Q.*, 2006 - courtesy: the artist and Maccarone Gallery, New York

Academia has done a good job defanging would-be heroes, so has the nasty bogeyman of the market. In LA, we've had a professionalized avant-garde for over a generation, MFAs and art schools churning out experimentation like the old European Academies used to turn out landscape paintings, all of it into the waiting hands of dealers. This is not the lamentation of the fringes as it once so famously did. Rather it's how peculiar the reaction to a new legend (believe it or not) when it hits cultural awareness. Without probably even trying, artist Anthony Burdin has become the stuff of legend.

Anthony Burdin: a mythological Western hero, transient visionary, psychedelic cowboy, recording artist, lonely desert wanderer; or, for his detractors, a failed rocker from a comfy suburban home with a lame shtick, an egomaniacal never-was with a good angle, his realness as fake as anything else purporting to be real, as one late night infomercial huckster put it so famously, "a genuine faux-diamond." If the art of Burdin has developed a cult of personality, with a few inquiries, it hardly keeps a pace with the ego of the artist himself. But being a self-important jerk were a crime, last year's Whitney Biennial would have been held in the Tombs and it doesn't necessarily make for bad art. Hearing about the ego of Burdin (as yet personally unsubstantiated), feels a little like the one time James Turrell's studio tried to shake me down for thousands to use a picture. Though I'm hardly an idealist about the art industry, every once in a while I still feel a little morally manhandled. But let's keep on with the myth a moment longer. Though the US government declared the Western frontier closed in 1896, it does not appear that Anthony Burdin ever got that memo. Though Anthony Burdin is officially decreed by one of the schools that once protected the avant-garde just before ossifying it, CalArts, one feels that as much as the art world is using him, he's using the art world. This isn't to say that Burdin is taking a free ride from the contemporary art in an underhanded way, it's just that lunatics and visionaries have very little use for any network of distribution and its internal shams and politics, that's if we agree that Burdin is either a lunatic or a visionary. It's almost impossible to talk about Anthony Burdin without talking about the legend that surrounds him. And it's not a legend

that has been promulgated by the art world and its mouthpieces and soapboxes (this magazine for example) though he's gotten coverage there and in an occasional mainstream publication, it's a legend that's been passed around all good legends are, word of mouth. I don't remember who first told me about Anthony Burdin, but it was around the same time that Michele Maccarone, Burdin's dealer, was moving like a tornado through LA upsetting everything in her path. Talk of Burdin was around, in the occasional anecdote, off-hand story: all of them outrageous, strange, and ultimately fascinating. The itinerant artist living out of his '70s Chevy Nova, and when the Nova went on view, his dealer loaned him a black Prius only to have his dog's humongous cancerous sore burst all over the backseat. And he's always in the car as he refuses to fly (or have his picture taken for that matter). Or another story where a stack of drawings worth thousands of dollars a piece being blown out the window as he drove to drop them off, only a couple out of dozens saved each imprinted with a footprint. Or that he stills lives out of his car, or in a desert shack, the rumors of a failed music career, with Burdin spending the '80s bopping around unsuccessfully through the hairspray and heavy metal of the LA rock scene. Or another story, verifiable unlike many of the rest, of the infamous incident at the Frieze Art Fair (which Jack Bankowsky's writes about so amazingly in "Tent Community: On Art Fair Art" published in *Artforum* in Oct. 2005) where Burdin in an impromptu performance in a shack in his dealer's booth, played so loud as to cause a ruckus which created the necessary clamorous buzz through a fair, a PR coup which can mint an artist's reputation. It's as if Chris Burden were shot in front of the whole international cabal of the art collectors, dealers, and museum workers instead of a bunch of UCI grad students in Santa Ana. The famous act of bad-boyishness going instantaneously through all quarters, likely published in *The Art Newspaper* or the *Wrong Times*, and then perhaps on *Artforum.com*'s infamous and imminently well-read "Scene & Herd" column (where I've been known to scribe from time to time). The stories abound: lunatic, charlatan, genius, all of the above? Who was this guy? Before we start more mythmaking, let's actually stop and talk about the work, if we can separate the two. What is the hook that we hang the persona on? Videos of Burdin in his Chevy

Nova doing radio karaoke to a number of classic rock hits, under various voices and personas, the camera style shakey, mostly POV with a bit Burdin's hair peaking out over the frame. Or another video features Burdin crawling through what seems like a cave, cursing, pushing a dead crow, until he emerges out of a pipe in the desert, ranting and raving. Another has Burdin sitting in a parking lot, listening to Led Zeppelin full blast, singing along with Plant, in a messy impasto of sound. Shacks of various kinds built in museums, galleries, and gallery booths at art fairs, sometimes lined with razor-wire. The work in many ways are the detritus and evidence of the artist, and thus we're back to where we begun at the man, the myth, the legend.

Many articles cite him as a self-proclaimed recording artist, and the few interviews out there, he paints himself as a musician always, just using the art world so he can get the big break in music. This kind of naïveté is strangely attractive another aspect of the legend perhaps, the words from Ralph Rugoff to Matthew Higgs to the *LA Times* and *Artforum.com*, the song remains the same, all thing pointing back to as Higgs once said that Burdin is "one of the most interesting maverick artists working anywhere in the world – his work is so dark and gothic, yet it's made under the clear blue skies of California" (as quoted in *New York Magazine* in Feb. 2006).

Either way you cut the myth of Anthony Burdin: genius or charlatan, these same arguments could be made about any number of distinctly Western characters. In fact I would say that they are part and parcel, one and the same. Though it's doubtful that anyone could touch the stars in the same way that the last generation of genius-heroes, lunatics and brilliant self-promoters of the art hustle, Burdin still will likely become one of these minor deities, rife with tall tales. Part mid-century art hero and part ramshackle Paul Bunyan or Pecos Bill wrestling with a new set of myths. Lumberjacks, gunslingers, and brooding Modernists are hardly de rigueur in the twenty-first century, and with a fractured mainstream, no one will ever be as big as Warhol or Picasso. So amongst art-makers, we have a new brand of Western hero (perhaps even anti-hero): a desert rat and a failed rocker, galloping through the sprawling suburbs and disappearing landscapes in a Chevy Nova, his fame as tattered as the landscape, his legends tarnished, his madness our own.

Gianni Caravaggio | Scenario



collezione **maramotti**

23 novembre 2008 — 22 febbraio 2009

via fratelli cervi 66 — reggio emilia — italy
giovedì-venerdì 14.30-18.30
sabato-domenica 9.30-12.30 e 15.00-18.00
tel. +39 0522 382484
info@collezione maramotti.org
www.collezione maramotti.org

MaxMara

ALFREDO

JAAAR

IT IS

DIFFICULT

SPAZIO OBERDAN

3.10.2008 – 25.01.2009

HANGAR BICOCCA

3.10.2008 – 11.01.2009

A CURA DI GABI SCARDI E BARTOLOMEO PIETROMARCHI

QUESTIONS QUESTIONS

PROGETTO PUBBLICO PER MILANO

SETTEMBRE 2008 - GENNAIO 2009

CATALOGO EDITO DA CORRAINI

TESTI DI PAOLO FABBRI, PAUL GILROY,

BARTOLOMEO PIETROMARCHI,

GABI SCARDI, NICOLE SCHWEIZER

SPAZIO OBERDAN

VIALE V. VENETO 2, MILANO

02 77406302

WWW.PROVINCIA.MILANO.IT/CULTURA

HANGAR BICOCCA

VIA CHIESE 2, MILANO

02 853531764

WWW.HANGARBICOCCA.IT

ORARI SPAZIO OBERDAN

TUTTI I GIORNI DALLE 10 ALLE 19

MARTEDÌ E GIOVEDÌ FINO ALLE 22

LUNEDÌ CHIUSO

ORARI HANGAR BICOCCA

TUTTI I GIORNI DALLE 11 ALLE 19

GIOVEDÌ DALLE 14.30 ALLE 22

LUNEDÌ CHIUSO

HangarBicocca



Provincia
di Milano

CON IL CONTRIBUTO DI
Regione Lombardia
Cultura, Istruzione e Associazioni
della Lombardia

