

Spazio Umano

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTE E LETTERATURA

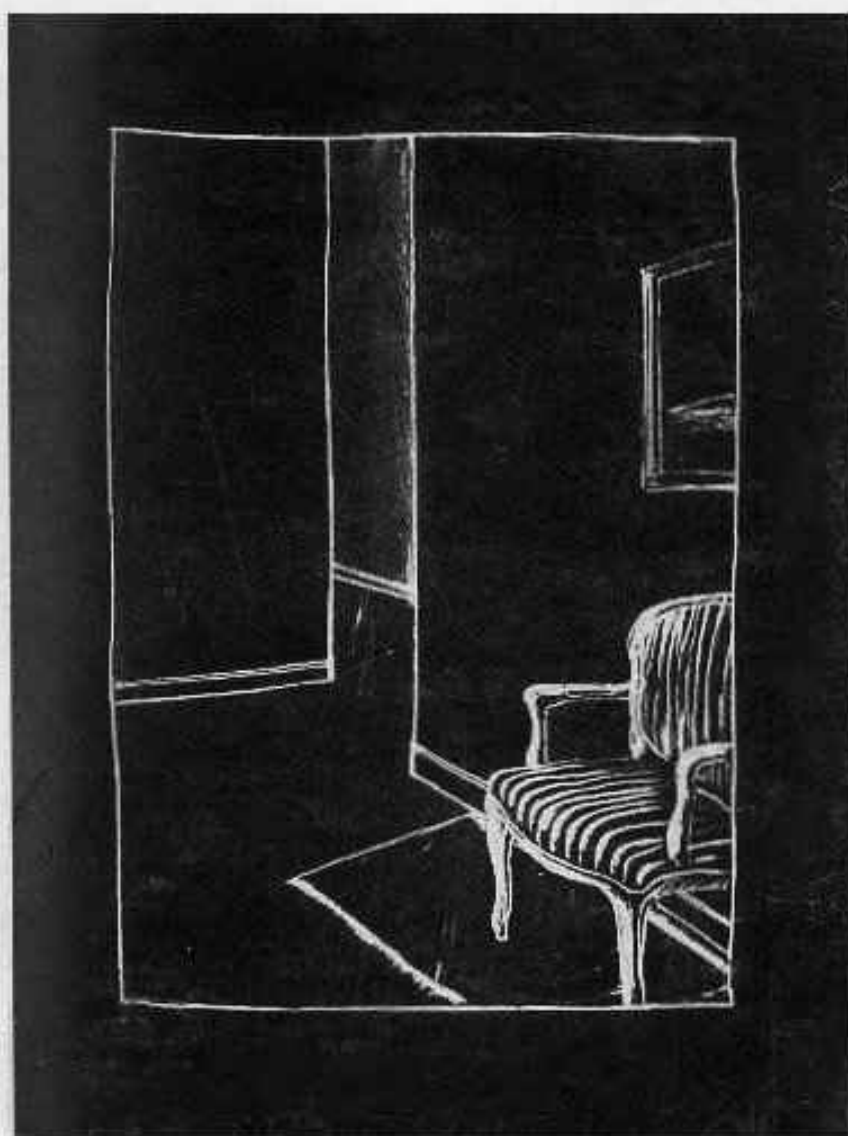
Fondatore e Direttore Enrico R. Comi

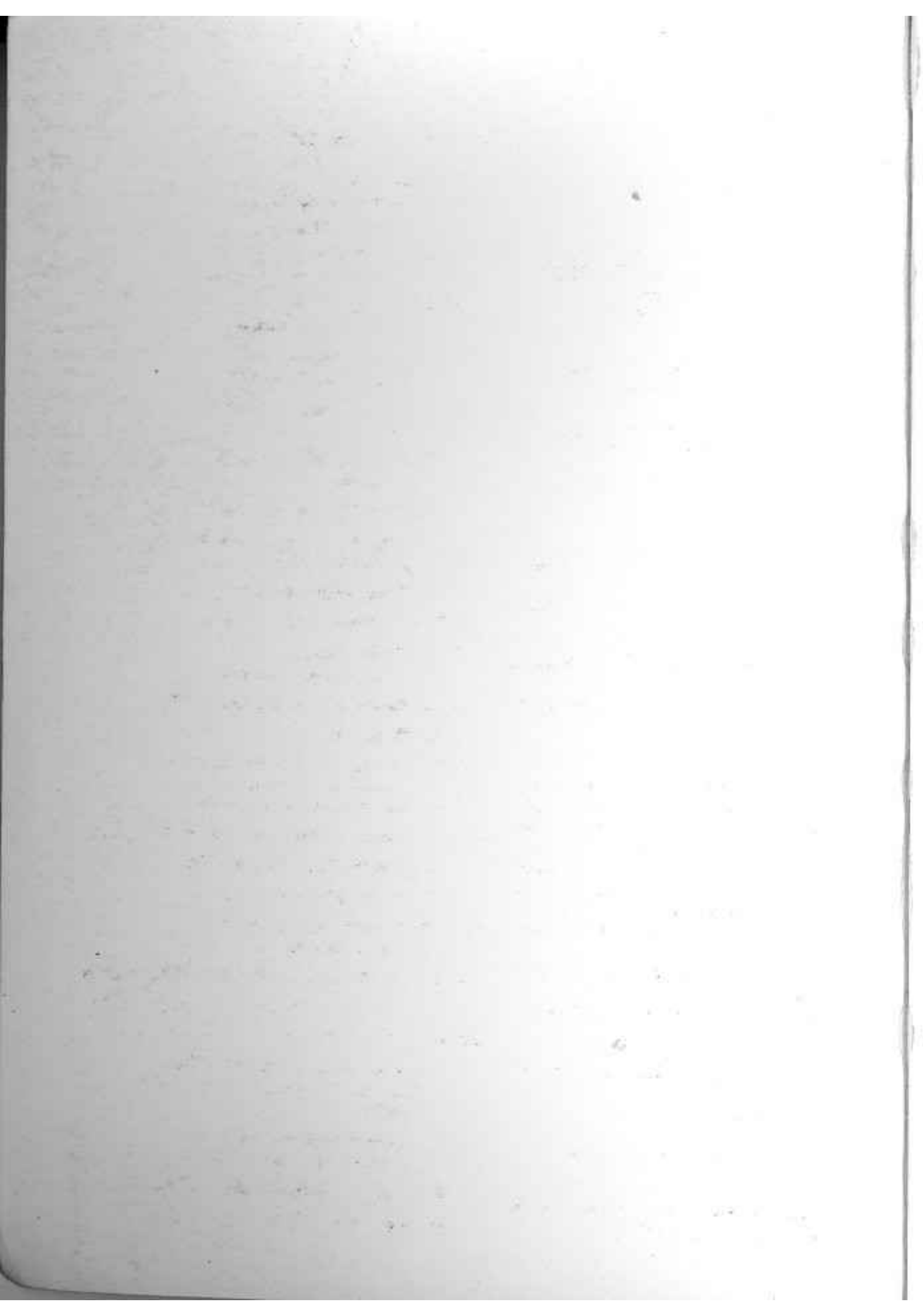
Human Space

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK
OF ART AND LITERATURE

Founder and editor Enrico R. Comi

Testi in Italiano Inglese Francese Tedesco Spagnolo / English French German Spanish Italian Tex's
1/1989 L. 15.000 / \$ 14





1/1989

**Spazio
Umano**

**Human
Space**

**RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTE E LETTERATURA**

**INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK
OF ART AND LITERATURE**

Fondatore e Direttore: Enrico R. Comi
Founder and editor: Enrico R. Comi

Direzione, redazione, amministrazione
Management, editorial office, administration

V.le S. Michele del Carso, 6 - 20144 Milano
Tel. (02) 49.81.012

Pubblicazione trimestrale / Quarterly review

Un numero in Italia lire 15.000, estero \$ 14
One issue in Italy L. 15.000,
foreign countries \$ 14

Abbonamento annuale / Annual subscription:
Italia lire 55.000 / Foreign countries \$ 52
Pagamenti sul c/c postale 20322202 o assegno
intestato a «Spazio Umano»

V.le San Michele del Carso, 6 - 20144 Milano
Payment on postal current account 20322202
or cheque to «Spazio Umano»
V.le San Michele del Carso, 6 - 20144 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Novara
N. 8 del 24/3/1982

Direttore responsabile: Enrico R. Comi
Editor: Enrico R. Comi

Stampa / Printer: Tipolitografia Graphics
Via Garibaldi, 42
Bregnano (CO)

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV/70%

© Editoriale Spazio Umano / Human Space
Marzo 1989 / March 1989

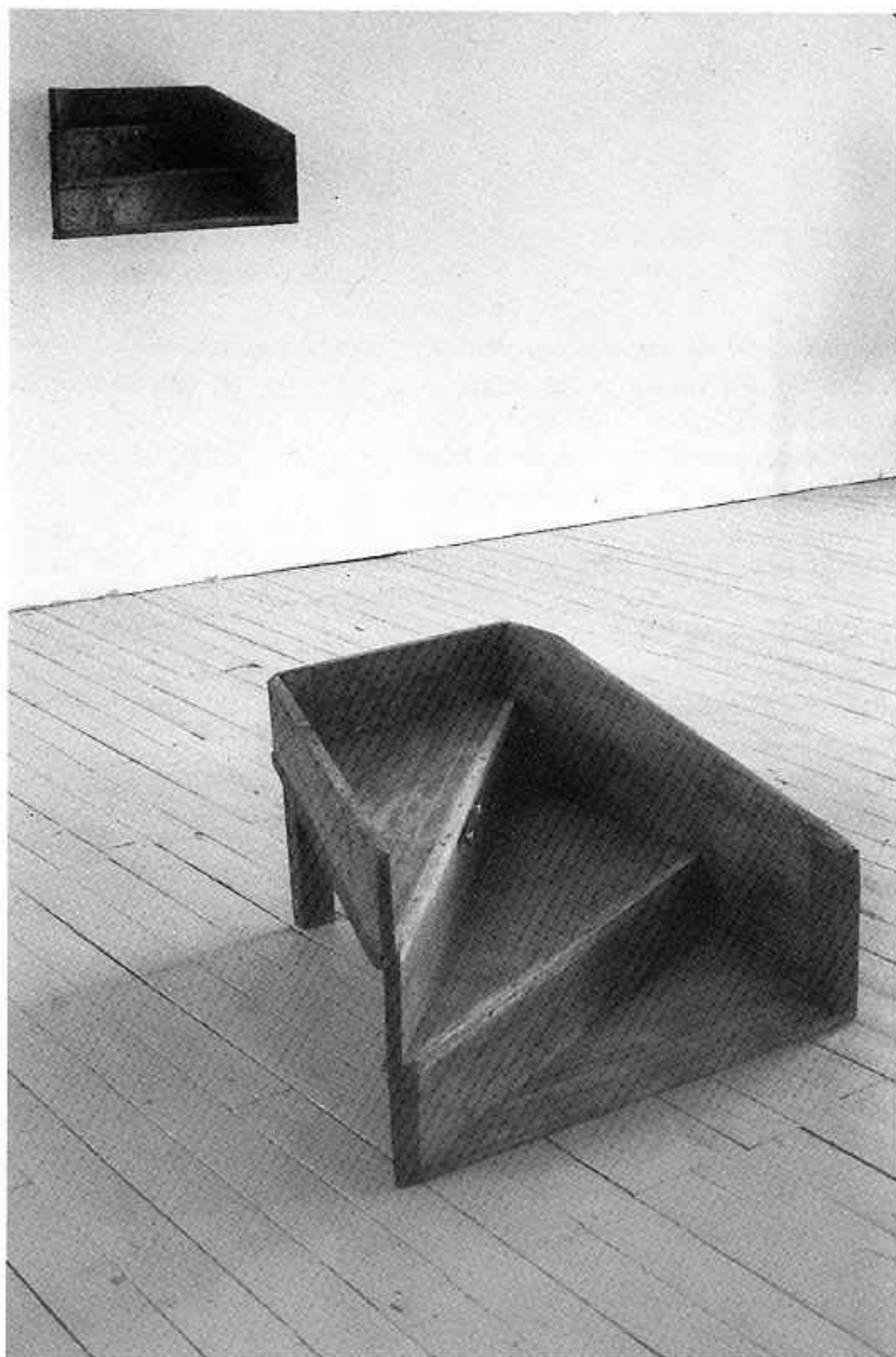
Sommario / Summary

- 4/10/16 *Enrico R. Comi:*
Quattro poesie/Cuatro
poemas/Four poems
- 20/22/24 *Juan Muñoz:*
Un texto/A text/Un testo
- 28/31 *Douglas Messerli:*
Three poems/Tre poesie
- 36/39 *Barry Schwabsky:*
Three poems/Tre poesie
- 42/43/46 *Hans Raimund:* Ein Gedicht/A
poem/Una poesia
- 47/53 *Paul Vangelisti:* From/Da "Per-
fect Stranger"
- 59 *Franz West:* Works/Lavori
- 58/60/62 *Serge Gavronsky:* Un poème/A
poem/Una poesia
- 64 *Jenny Holzer:* Works/Lavori
- 70/72 *Liz Larner:* A text/Un testo
- 77/80 *Dennis Phillips:*
Three poems/Tre poesie
- 87/89 *Daniele Pieroni:* Due poesie/Two poems
- 93 *Barbara Bloom:* Works/Lavori
- 94/111 *Giuseppe Panza di Biumo:* Arte e
rappresentazione della realtà/Art
and representation of reality
- 122/124 *Edward G. Lynch:* Two poems/Due poesie
- 127 *Gilberto Zorio:* Lavori/Works
- 130 *Per Kirkeby:* Works/Lavori
- 134/135 *Michael Asher, Daniel Buren,
John Knight:* A text/Un testo
- 140/149 *Claudia Rattazzi:* Pompei (English/Italiano)
- 158/161 *Ana Gusmão:* Um texto/A text/Un testo
- 162/163 *Michael Biberstein:* A poem/Una poesia
- 165 Spazio Umano/Human Space
Un profilo essenziale/An essential
outline
- 168 Copertine numeri precedenti/
Covers of previous issues
- 182 Edizioni speciali/Special editions
- 183 Serigrafie/Silkscreens

Le opere riprodotte in questo numero sono di / The works reproduced in this issue are by: Carl Andre, Michael Asher, Robert Barry, Larry Bell, Michael Biberstein, Barbara Bloom, Daniel Buren, Dan Flavin, Robert Gober, Jenny Holzer, Robert Irwin, Donald Judd, Per Kirkeby, John Knight, Joseph Kosuth, Liz Larner, Sol LeWitt, Gerhard Merz, Mario Merz, Robert Morris, Juan Muñoz, Bruce Nauman, Eric Orr, Richard Serra, James Turrell, Lawrence Weiner, Franz West, Gilberto Zorio.

Copertina anteriore/Front cover: Juan Muñoz

Copertina posteriore/Back cover: Michael Biberstein



Juan Muñoz, Jack Palance à la Madeleine, 1986 Galería Marga Paz, Madrid

Quattro poesie di Enrico R. Comi

FRONTIERE

per Juan Muñoz

La forma chiusa sta sul cancelletto
e chiede i documenti a chi entra
agghindata di pizzi e merletti
distribuisce sorrisi che non sorridono
il pensiero libero è fuori del lager
va lontano e
quando non sa più dove andare
cambia direzione
i Peack suonano hard rock
i reduci Beat passeggiano fra le parole di Kerouac
sciacalli commerciano in organi e feti
il sogno sprofonda nel buco di ozono
non vuole stare con gli altri
scappa
lo rincorrono
e quando credono di averlo raggiunto
scappa ancora
stalattiti di stelle pendono
dalla volta della grotta del mondo
come bosco di luci sospese che camminano
la scienza può produrre anche
amore

SIPARIO

Il volto tracciato di dolore
sfinita dall'ansia di squarciare il buio
cerca un rifugio nelle stanze
della mente

Era quello il grande evento?

Tutto ciò che era importante per lui
era lontano da lui

Il sipario si chiude e si apre
e ancora e ancora
oceani di teste, un sordo ghigno
chi fa caso al dolore delle streghe?
Fatti da parte le stelle piangono

INCURVATI GIORNI

Rotto il Patto non scritto, spezzata
la croce dell'innocenza
Sbatte la finestra sventrata, corpi
esanimi, muta la parola
incurvati giorni
fugge l'avvoltoio
uno strillo
l'aria è tagliata, lucida
la terra sanguina

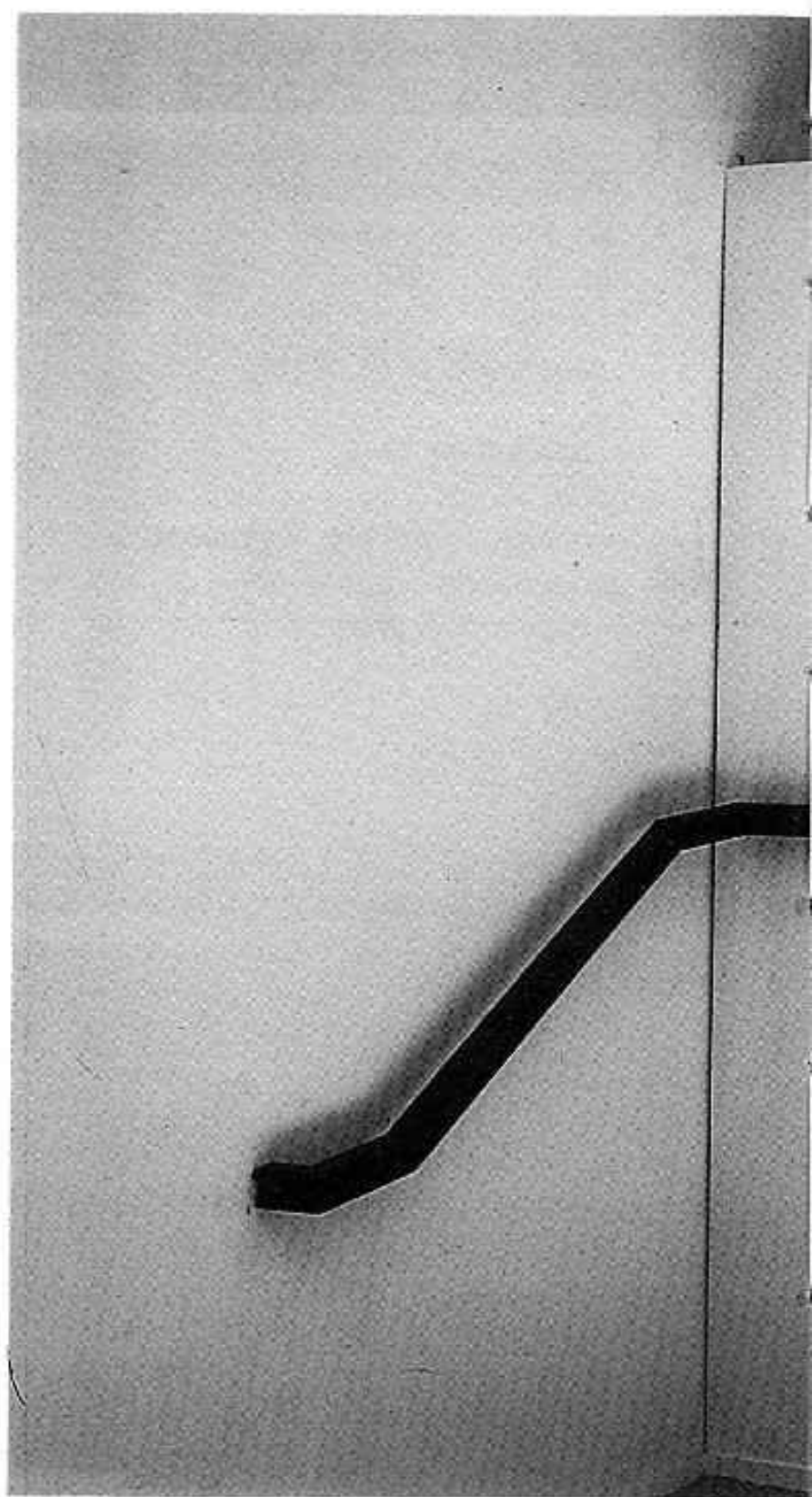
BLUEHILL

Combattono e cadono
— né verità né falsità —
sembrano formiche ma
sono anime

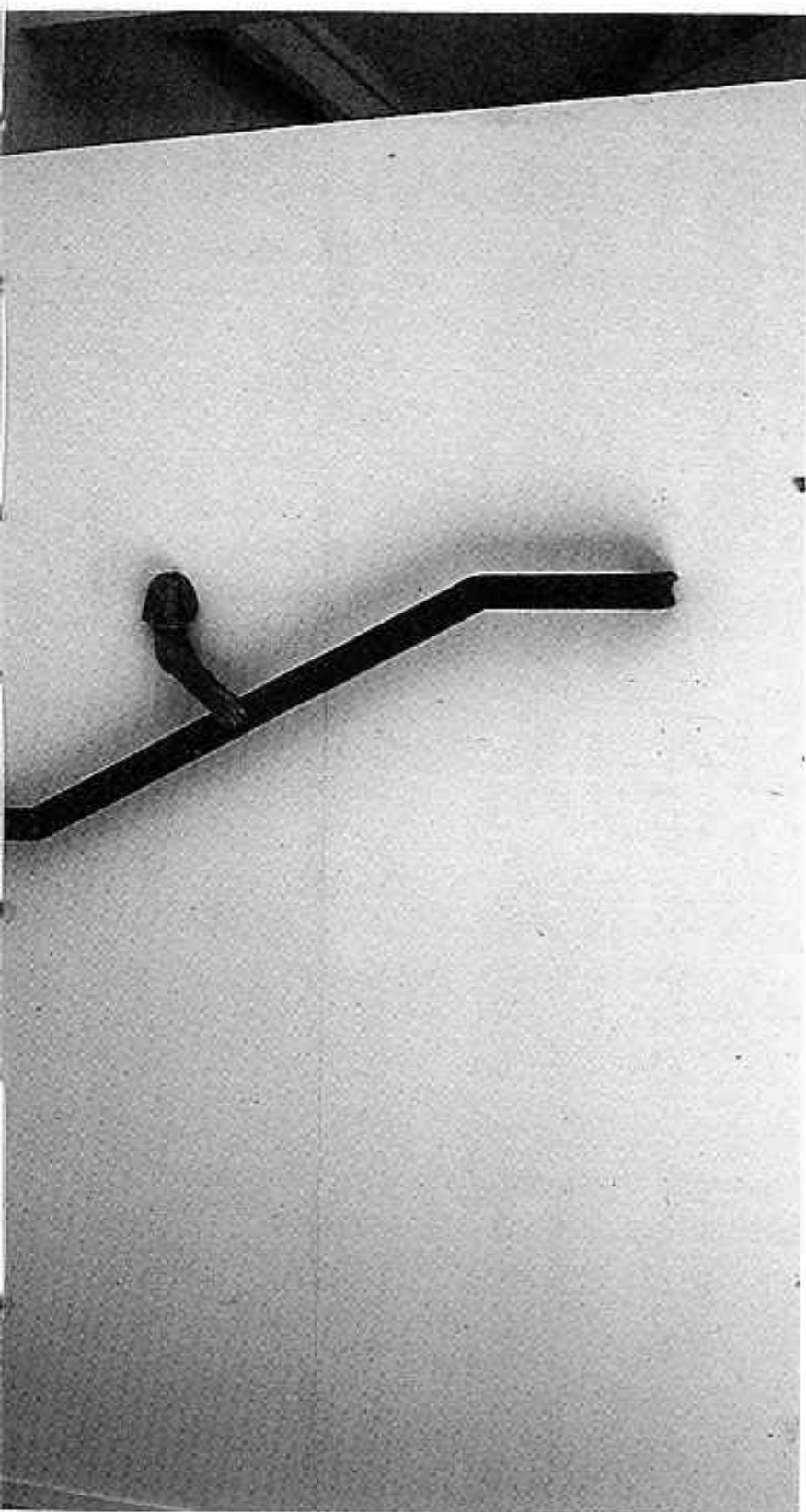
Afferra la pace
che ti passa accanto
non temere di
guardare
i sentimenti negli occhi

a Bluehill la luna
parla
con tutti quelli che esprimono
un desiderio
e vogliono realizzarlo

Enrico R. Comi



Juan Muñoz, *Je l'ai vu à Marseille*, 1987
Galerie Roger Pailhas, Marseille



Cuatro poemas de Enrico R. Comi

FRONTERAS

para Juan Muñoz

La forma cerrada está ante el cancel
y pide la cédula personal a quien entra
adornada de encajes y puntillas
distribuye sonrisas que no sonríen
el pensamiento libre está fuera del lager
va lejos lejos y
cuando ya no sabe adónde ir
cambia dirección
los Peak tocan el
los veteranos Beat pasean entre las palabras de Kerouac
los chacales comercian en órganos y fetos
el sueño se hunde en el agujero de ozono
no quiere estar con los otros
huye
lo persiguen
y cuando creen de haberlo alcanzado
huye aún
estalactitas de estrellas cuelgan
del arco de la gruta del mundo
como bosque de luces suspendidas que caminan
la ciencia puede también producir
amor

TELON

El rostro marcado de dolor
agotada por el ansia de desgarrar la oscuridad
busca un refugio en las habitaciones
de la mente

Era aquél el gran evento?

Todo lo que era importante para él
estaba lejos de él

El telón baja y sube
y todavía y todavía
océanos de cabezas, una sorda mueca
a quién le interesa el dolor de las brujas?
Apártate las estrellas lloran

ENCORVADOS DIAS

Roto el Pacto no escrito, quebrada
la cruz de la inocencia
Golpea la ventana destripada, cuerpos
exangües, muda la palabra
encorvados días
huye el buitre
un chillido
el aire está cortada, brillante
la tierra sangra

BLUEHILL

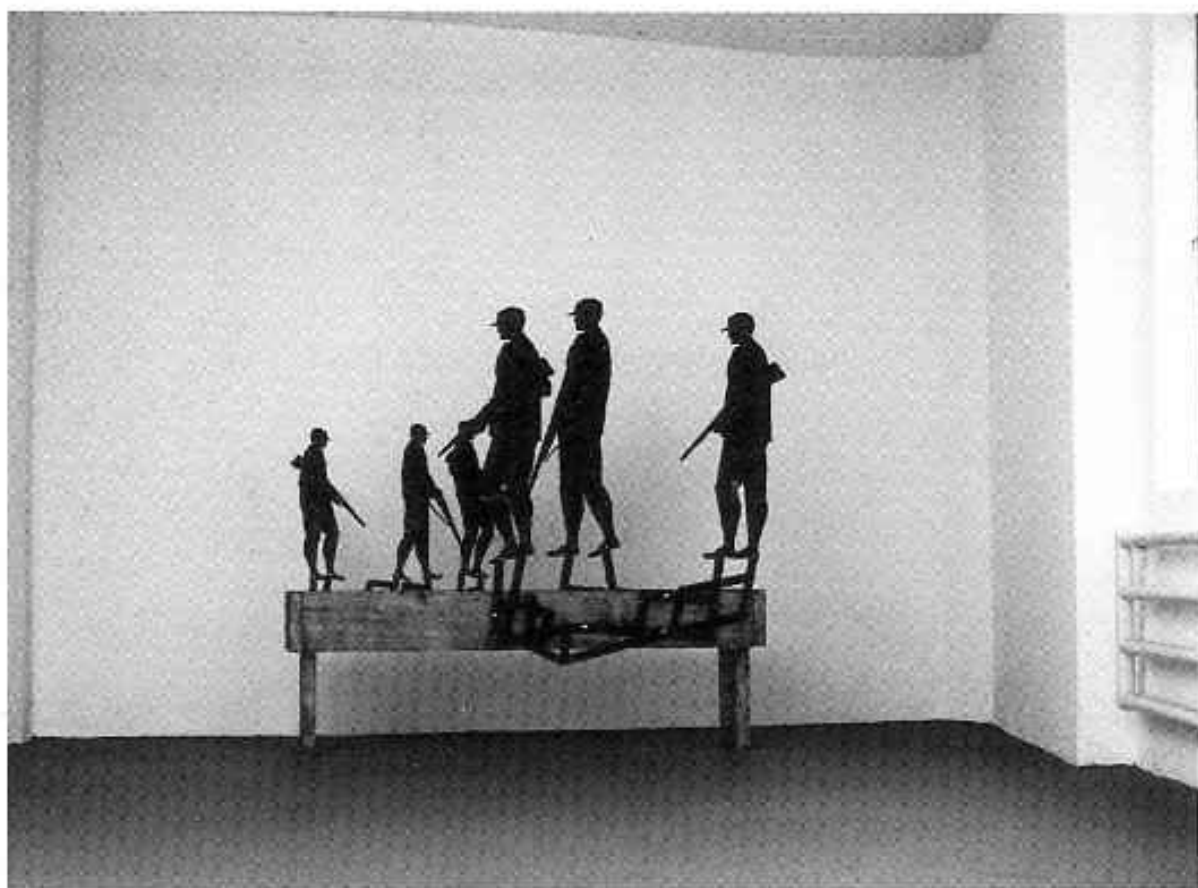
Combaten y caen
— ni verdad ni falsedad —
parecen hormigas pero
son almas

Coge la paz
que pasa a tu lado
no temas de
mirar
los sentimientos en los ojos

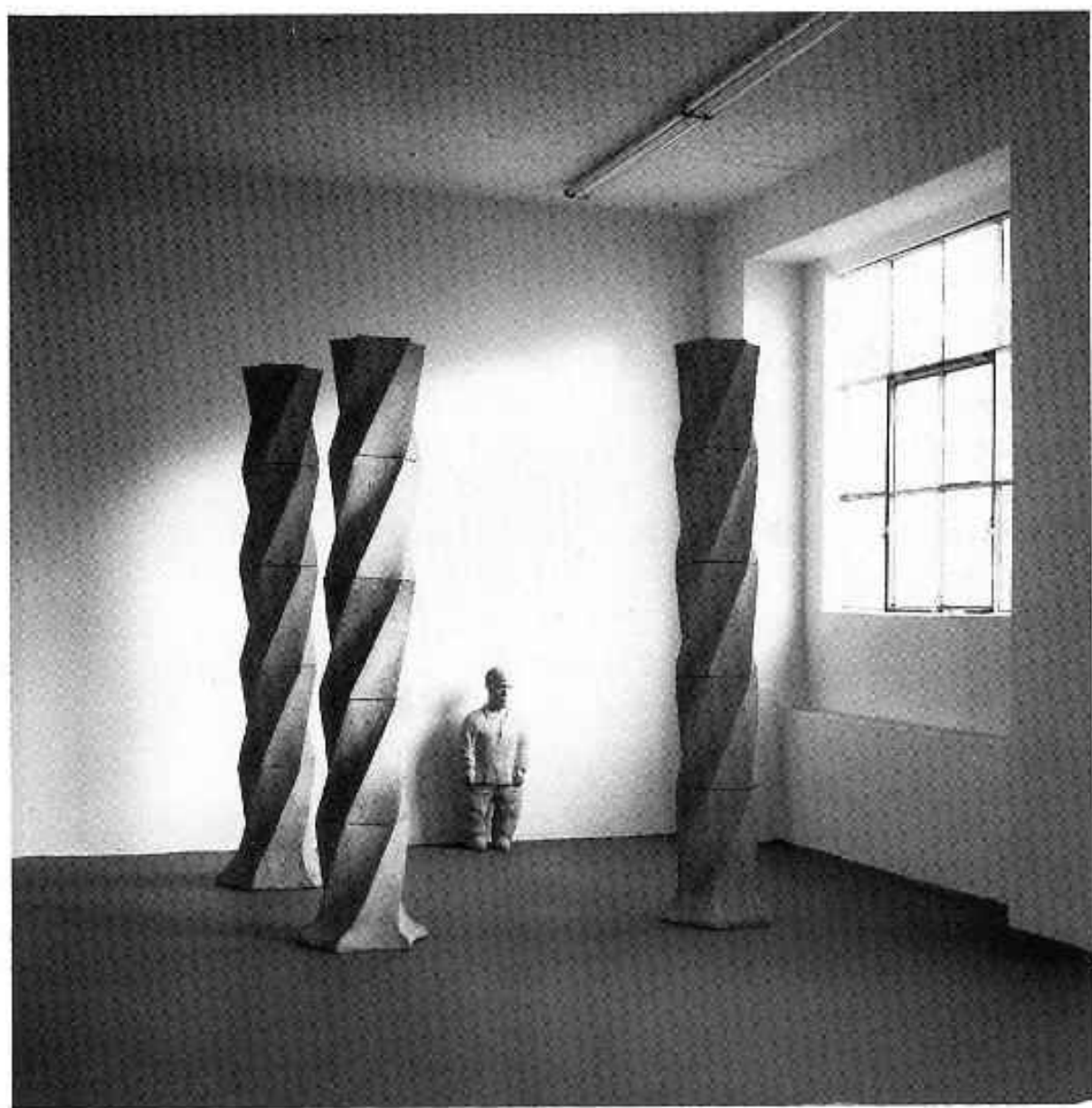
en Bluehill la luna
habla
con todos aquellos que expresan
un deseo
y quieren realizarlo

Enrico R. Comi

Versión de Pedro Fiori



Juan Muñoz, *Hunters*, 1988, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf



Juan Muñoz, *Three Columns*, 1988, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Four Poems by Enrico R. Comi

FRONTIERS

for Juan Muñoz

The closed form stands in the little gate
and asks those going in for their papers
decked out in lace
distributing smiles that are not smiles
the free thought is outside the lager
goes farther and farther and
when no longer knowing where to go
it changes direction
the Peaks play hard rock
the Beat survivors wander among Kerouac's words
profiteers deal in organ and fetuses
the dream sinks into the ozone hole
he doesn't want to stay with the others
he runs off
they chase him
and when they think they have caught up
he's gone again
stalactites of stars hang
form the vault of the world's cave
like a forest of dangling lights out for a stroll
science can produce even
love

CURTAIN

The face traced with grief
exhausted with the worry of dispelling darkness
she looks for a hiding place in the rooms
of the mind

Was that the great event?

All that was important
was far from him

The curtain falls and rises
and again and again
oceans of heads, a sly grin
who pays attention to the witches'sorrow?
Move aside the stars are weeping

CURVED DAYS

Broken the unwritten Pact, broken
the cross of innocence
the demolished window is beating, bodies
inanimate, the word silent
curved days
the vulture flies off
a shriek
the air is sliced, shiny
the earth bleeds

BLUEHILL

They battle and fall down
— neither truth nor falseness —
they look like ants but
they are souls

Clutch peace
that's passing near you
don't fear
to look
feelings in the eye

at Bluehill the moon
speaks
to all those who make
a wish
and wanted

Enrico R. Comi

Translation by Paul Vangelisti

Un texto de Juan Muñoz

Una imagen: la imagen de un río y sus afluentes cuyas aguas corrieran hacia atrás. Aun más atrás, en el comienzo de esa imagen, el comienzo de un arroyo. Atrás, hasta el centro mismo de la roca donde una vez una fuente brotó como una piedra lanzada hacia el futuro.

Lo releo de nuevo. Después de meses he vuelto a casa y estoy mirando por la ventana.

Una imagen: un hombre dibujando el rostro de otro hombre.
Una imagen: una alfombra como un mapa, pliegues como colinas, arrugas como valles, cientos de líneas como anotaciones cartográficas llenas de ríos.

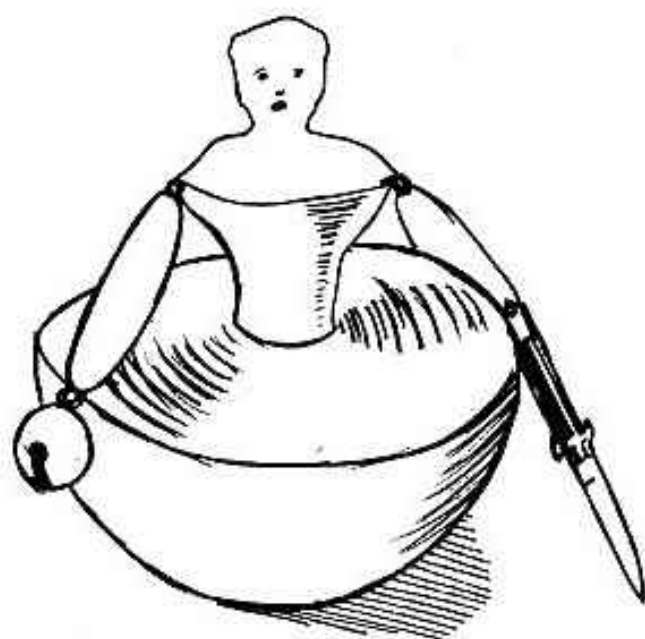
Vuelvo a la ventana. Como esperando una convicción que no llega o estaba aquí mientras yo estaba fuera de casa y ahora se ha ido. Un convencimiento que acaso es solo una suposición.

Una imagen: una imagen que engendra a otra, una imagen que contiene implícitamente a la que la sigue y sucede.

Al otro lado de la ventana, algunos árboles, postes y cables de telegrafos. Al fondo — aun más atrás — se ve el tejado de la casa donde por un tiempo vivió mi hermano, ahora muerto.

He vuelto a casa con un dibujo para hacer una escultura: una mujer como una peonza, en un brazo una campana, en el otro una navaja.

Juan Muñoz



A text by Juan Muñoz

An image: of a river and its affluents the waters of which flew backwards. Even more backwards, at the beginning of the image, the starting point of a stream. Backwards, to the very centre of the rock from where once a fountain sprang out like a stone thrown towards the future.

I read this again. Months later I went back home and I'm looking out of the window.

An image: a man is sketching another man's face.

An image: a carpet like a map, creases like hills, wrinkles like valleys, hundreds of lines like cartographic notes with plenty of rivers.

I go back to the windows. As if I were waiting for a conviction that doesn't arrive or that was here while I was out and that has vanished now. A conviction that is almost only a supposition.

An image: an image generating another one, an image implicitly involving the following one.

Towards the other side of the window, some trees, telegraph poles and wires. Towards the bottom - even more backwards - one sees the shed of the house where my brother, now dead, has been living for some time. I went back home with a drawing to create a sculpture: a woman like a top, a bell on an arm, on the other one a razor.

Juan Muñoz



Un testo di Juan Muñoz

Un'immagine: l'immagine di un fiume e i suoi affluenti le cui acque scorressero all'indietro. Ancora più indietro, all'inizio di quella immagine, l'inizio di un ruscello. Indietro, fino al centro stesso della roccia dove una volta scaturì una fontana come una pietra lanciata verso il futuro.

Rileggo questo di nuovo. Dopo mesi sono tornato a casa e guardo dalla finestra.

Un'immagine: un uomo disegna il volto di un altro uomo.

Un'immagine: un tappeto come una mappa, piegature come colline, rughe come valli, centinaia di linee come appunti cartografici pieni di fiumi.

Torno verso la finestra. Come aspettando una convinzione che non arriva o era qui mentre io mi trovavo fuori di casa e ora è svanita. Una convinzione che forse è soltanto una supposizione.

Un'immagine: un'immagine che ne genera un'altra, un'immagine che implicitamente include quella successiva.

Verso l'altro lato della finestra, alcuni alberi, pali e fili del telegrafo. Verso il fondo — ancora più indietro — si vede la tettoia della casa dove visse per un certo tempo mio fratello, ora morto.

Sono tornato a casa con un disegno per fare una scultura: una donna come una trottola, in un braccio una campana, nell'altro un rasoio.

Juan Muñoz





Juan Muñoz, Two feet and knife, 1988, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf



Juan Muñoz, *Souffleur*, 1988, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Three poems by Douglas Messerli

Sometimes a sentence ends in imprisonment.

PANDORA'S BOX

Start and you have... a jar to leave open
that can release whatever was
within, there's nothing that's all

and everything that's not
's tied round the neck
as smack drives a buss
into the mouth of another

gap where knees come together
waiting for the weight
of whatever might
be strong enough to hang
from that hope.

Good lines are leans to an in

ON THE LINE

A line is a movement into correction. The way you run
for a bus

when you've slept beyond the clock. In this sense it
isn't simply a stop —

you drop from the moving vehicle with a dash, a
comma curbs the desire

to get there. Assign a period to it and you've put an end
to destination.

In short there is a purpose to punctuation that's seldom
grounded

in grammar.

Time is the space between the word and the place where it's heard.

GOLDEN FEDORAS

That magic afternoon of slippers
into & out
of sun s
— lant towards — the bend
against the march, winds
that rose
that latticed by may
feed the hair
hiding in that hat.
That pocket there contained
a strain caught mid-air
weighing down the pants
of inconsiderate beasts.
Barking dogs, wood peckers,
sun snakes in that grass.
The past is always present
- ed as if it were at last
lost. But that evening
as we sat out that
sun became this one.

Douglas Messerli

From "Maxims from my Mother's Milk"

Tre poesie di Douglas Messerli

Talvolta una frase finisce con la prigionia

IL VASO DI PANDORA

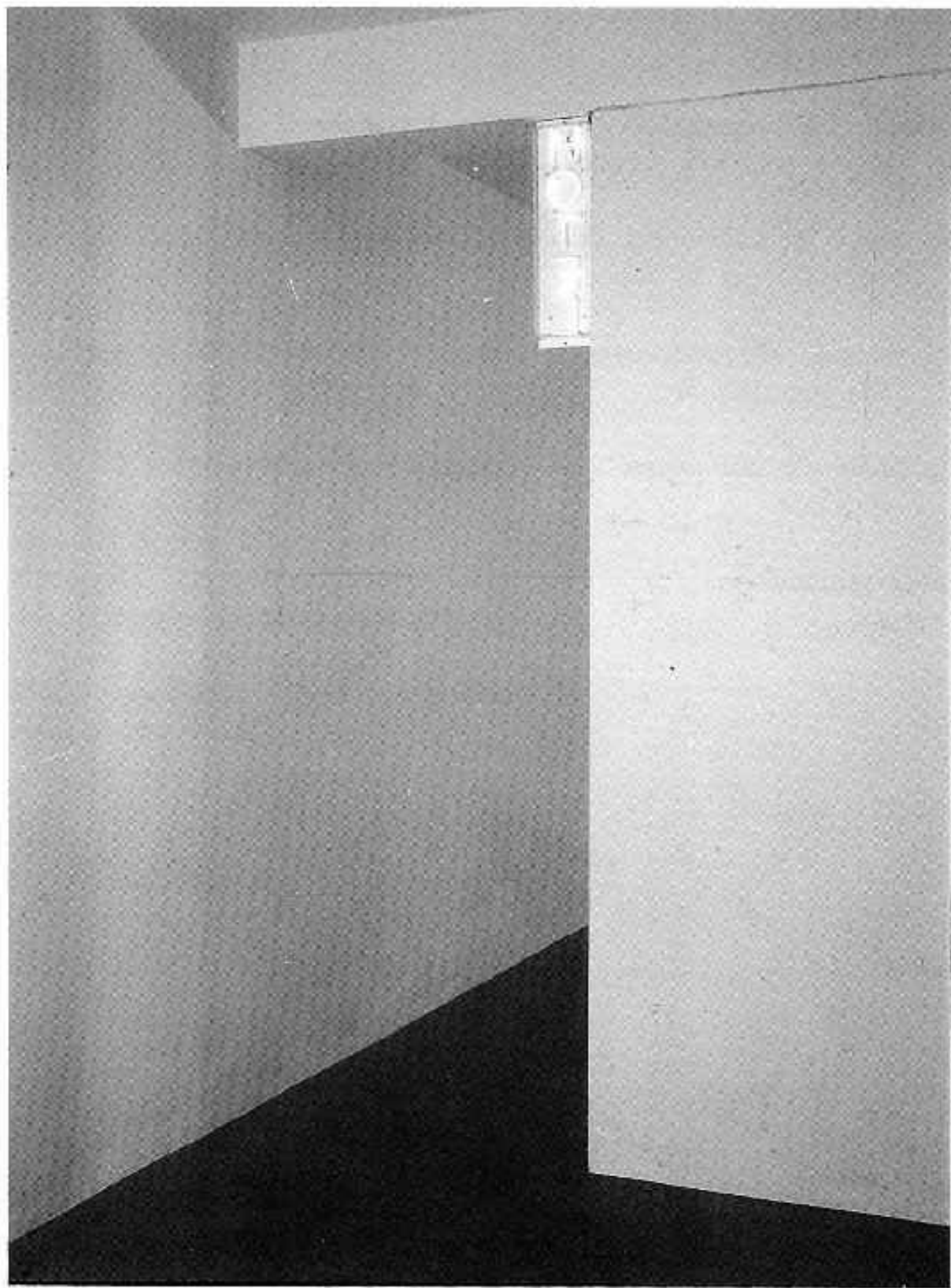
Comincia ed avrai... un vaso da lasciare aperto
che può liberare tutto ciò che era
dentro, non c'è nulla è tutto

e ciò che non è
è legato al collo
come un bacio porta un bacio
nella bocca di un altro

vuoto dove le ginocchia s'incontrano
in attesa del peso
di qualunque cosa potrebbe
essere forte abbastanza da restare sospeso
a quella speranza.



Juan Muñoz, Balcón/nes, 1986, Galería Marga Paz, Madrid



Juan Muñoz, *Balcones*, 1986, Galeria Marga, Paz, Madrid

Le buone righe sono inclinazioni verso un dentro

SULLA RIGA

Una riga è un movimento nella correzione. Il modo in cui corri
al tuo bus

quando hai dormito oltre il tempo. In tal senso
. non è solo una fermata —

tu scendi di slancio dal veicolo in movimento, una
virgola frena la voglia

di giungere là. Assegnagli un punto ed hai messo fine
alla destinazione.

In breve c'è uno scopo nella punteggiatura che raramente
si fonda

nella grammatica.

Il tempo è lo spazio tra la parola ed il luogo dove essa è udita

DORATE FEDORE

Quel magico pomeriggio di pantofole
dentro & fuori
di s di sole
— poste verso — la discesa
contro il marzo, venti
che sorgevano
che erigevano grate nel maggio
nutrono la chioma
rintanati in quel cappello.
Quella tasca là conteneva
uno sforzo catturato tra cielo e terra
pesante nei pantaloni
di bestie sconsiderate.
Cani latranti, picchi,
serpenti di sole in quell'erba.
Il passato è sempre presente
— presentato come se fosse alla fine
perduto. Ma quella sera
quando noi sedevano all'aperto quel
sole divenne questo.

Douglas Messerli

Da "Maxims from my Mother's Milk"

Three poems by Barry Schwabsky

ROBINSON CRUSOE'S MONEY

Groves are petrifying that the act

of speaking is sadness, vital data
and stuff they accumulate

as cuttings. *All things that live
are subject to constraint....* Someone
wrote this for me, my obscure interlocutor

Friday. I never meant to make
a story out of it. Let my wife

keep the house, give my brother
the business. Money well spent
will not soon return.

SUNRISE

Whatever the nature of the wave, the expressions
of its velocities have absolute likeness. Mallarmé
on fingertips describes this marked
hesitation to name the person of whose masturbation
I am thinking. I dare you to reprint that. An alarm clock
appears

in a poem of 1654. To some extent, object-oriented architecture
is as much a state of mind as a state of fact. In this
beleaguered air necessity resembles a vice
but no longer wishes to become a work. The termination
of that effect is a constant thrill, if you've got the patience.



Juan Muñoz, Tambor de cera, 1988, Galería Marga Paz, Madrid

BODIES AND VOICES

If I look at these portraits
then close my eyes

I am possessed by temperature,
sprawled on the street with blocked

circulation of blood and memories
of the frenzy that shook Paris

after World War I, perhaps glass,
lay everywhere — labor, machine time,

and materials integrated into the universal
«philosophy» of a class

but Latin dances had become
extremely popular. Even a scientist

has as a rule an unscientific world
headaches and flu as well,

a nod of recognition. Guests
were greeted by a blink

once or twice and, like me,
possessed, removing repressions

may get the adrenalin flowing,
would not impress these memories

on the sensitized plate here
whose cleavage impoverishes laughter.

Barry Schwabsky

Tre poesie di Barry Schwabsky

IL DENARO DI ROBINSON CRUSOE

Macchie di alberi segnano nella pietra che l'atto

di parlare è tristezza, elementi vitali
ed essenza che essi accumulano

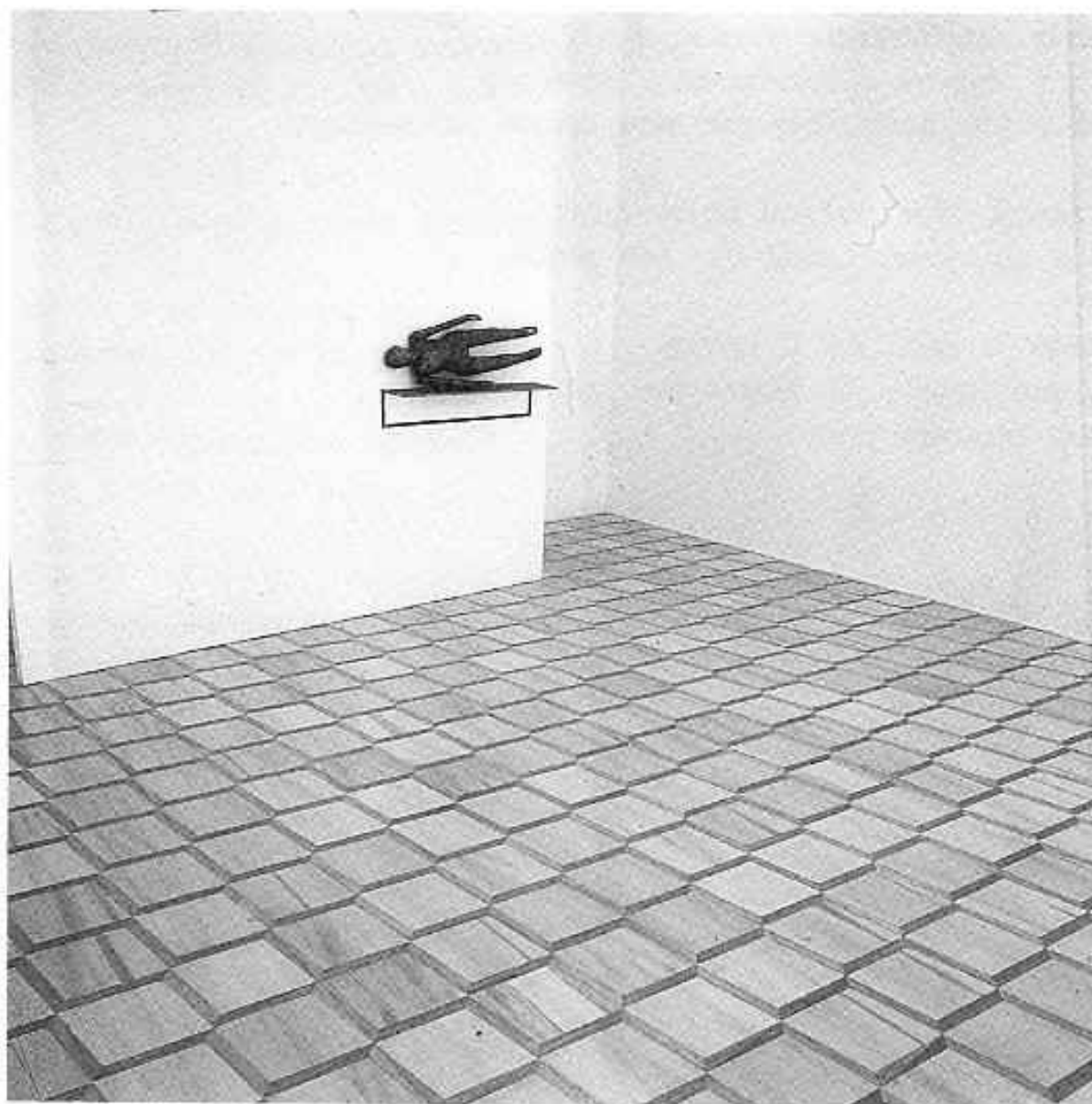
come ritagli. *Tutte le cose che vivono
sono soggette a costrizione...* Qualcuno
ha scritto questo per me, mio oscuro interlocutore

Venerdì. Non ho mai inteso farne
una questione. Lascia che mia moglie

tenga la casa, dai il lavoro
a mio fratello. Il denaro ben speso
non ritornerà presto.

IL SORGERE DEL SOLE

Qualunque sia la natura dell'onda, le espressioni delle sue velocità hanno assoluta somiglianza. Mallarmé descrive alla perfezione questa marcata esitazione a dare un nome alla persona alla cui masturbazione sto pensando. Vi sfido a ristamparlo. Una sveglia appare in una poesia del 1654. In qualche misura, l'architettura orientata all'oggetto è tanto uno stato di pensiero quanto uno stato di fatto. In questa aria assediata la necessità sembra un vizio ma non desidera più diventare un lavoro. La fine di questo effetto è una scossa costante, se hai pazienza.



Juan Muñoz, De l'identité du depart, 1987, Galerie Roger Pailhas, Marseille

CORPI E VOCI

Se guardo questi ritratti
poi chiudo gli occhi

sono dominato dalla temperatura,
sdraiato sulla strada con la circolazione

del sangue bloccata e ricordi
della frenesia che scosse Parigi

dopo la Prima Guerra Mondiale, forse vetro,
giacciono dappertutto - fatica, tempo della macchina,

e materiali integrati nella "filosofia"
universale di una classe

ma le danze Latine erano diventate
molto popolari. Persino uno scienziato

ha come regola un mondo non-scientifico
così come mal di testa e influenza,

un cenno di riconoscimento. Gli ospiti
erano salutati da un'occhiata

una o due volte e, come me,
dominati, rimuovere repressioni

può far scorrere l'adrenalina,
non fisserebbe questi ricordi

sul piatto sensibilizzato che è qui
la cui screpolatura immiserisce il riso.

Barry Schwabsky

Hans Raimund

JAUSENRÄTSEL

Ein Tropfen
auf der Fensterscheibe?
Träne? Blut?

Stille, glattgebügelt,
deckt den Tisch.

Es rieselt.
Kuchen bröselt.

Schalen, gestrichen voll Tee,
tanzen auf Tassen.

Gedanken klaffen...

Wie kommt
der Tropfen
auf die Fensterscheibe?

TEATIME PUZZLE

A drop
on the windowpane?
Tears? Blood?

Stillness, ironed smooth,
covers the table.

Cups, brimming with tea,
dance on saucers.

Drizzle.
Cake crumbles...

Thoughts gape...

Why
is there a drop
on the windowpane?

Hans Raimund

Translated from the German by Caroline Delval



Juan Muñoz, A balcony in the ceiling of a basement



Juan Muñoz, A balcony in the ceiling of a basement

ENIGMA A MERENDA

Una goccia
sul vetro?
Lacrime? Sangue?

Liscio-stirato, il silenzio
copre la tavola.

Pioviccica.
La torta si sbriciola.

Piene rase, le chicchere
sulle tazze danzano.

I pensieri si spalancano...

Come mai
la goccia sul vetro
della finestra?

Hans Raimund

Traduzione dal tedesco di Augusto Debove

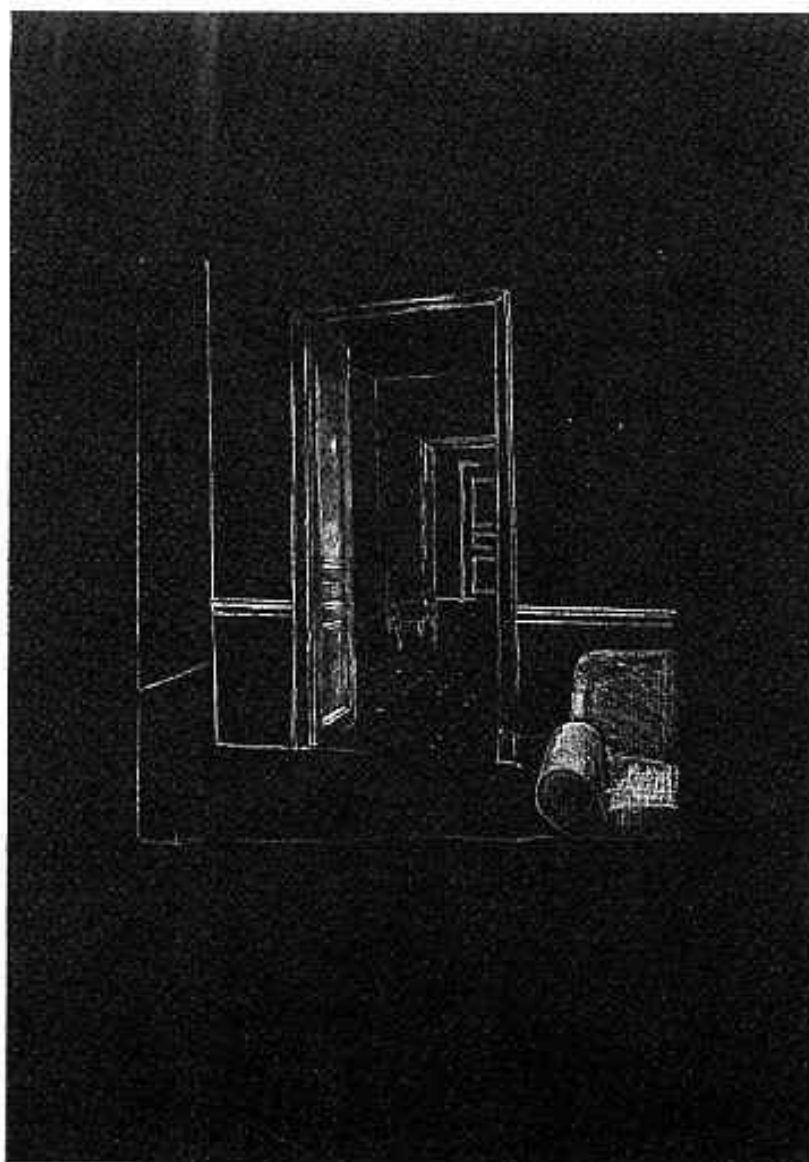
From "Perfect Stranger"

by Paul Vangelisti

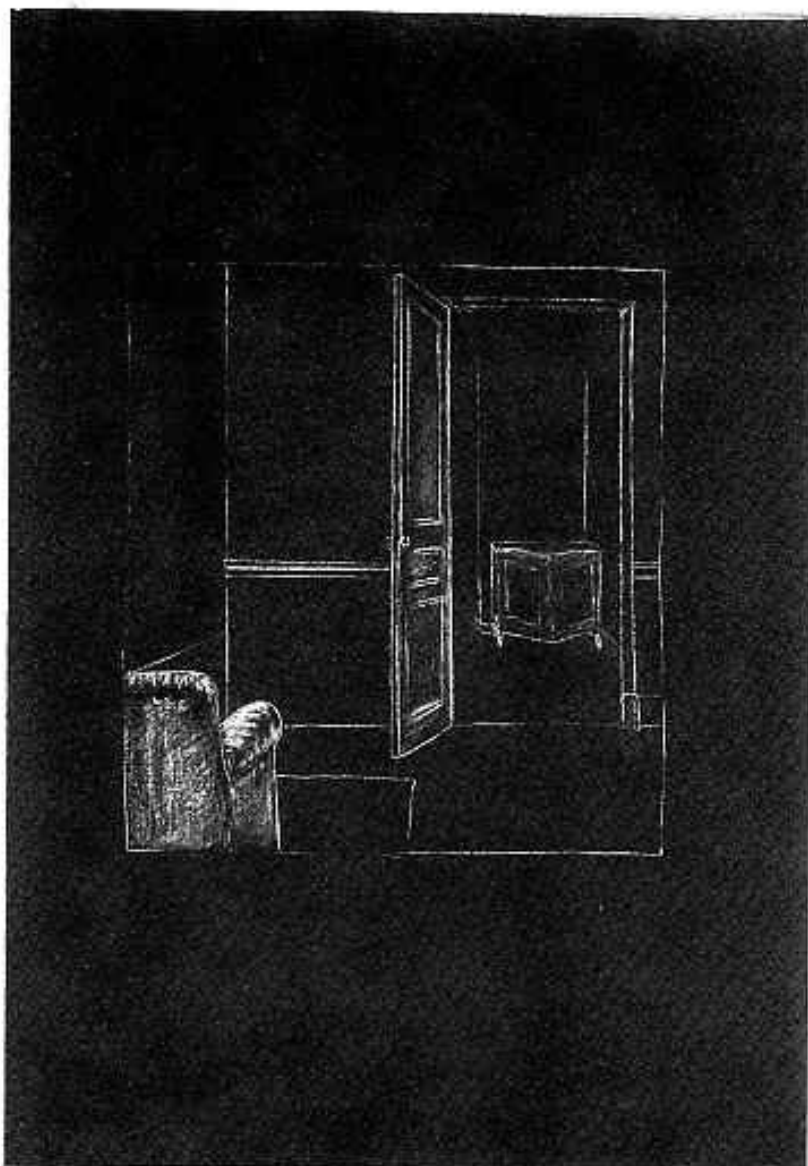
9/1 - A murderous nation where nobody may tell us what to do and all do the same thing. Never been able to explain why I wouldn't return though can't stay here. A gentleman and a poet like Whigham (even if not the best case). No place in a nation of so-called democrats who hate the poem even as they sleep. Who put want in its place, talking of themselves and their dreams. Who publish their emotional lives to the point where all is banal, reductive (the chief axiom: your shit smells too!), a tyranny of sentiment and mediocrity. And this rant no better. I'll take a shower.

9/2 - A set of murderous notions, where nothing is anybody's business and everybody thinks the same. Same apologies for that goodly country 20 years ago I continue to oppose, though I feel more redundant than ever. The opponent (often a frowning academic) always reminds me how revolutionary is Emerson, Thoreau, etc., while I register the same objections, the poverty of social life, idolatry of pop culture, the abyss of the U.S. educational system, etc. We argue about the *new* as if it were in our hands, just another item in that marvellous catalog of American thought. Blah, blah. Dreamt I was back in the States and none of my friends would talk to me. Are the most murderous notions those which continue to be the most easily attacked, denied and negated?

9/3 - That the avant - or neo-avantgarde ran its course isn't remarkable. But the move to definitively bury these practices of the 60s and 70s is. Why regard an anthology of poetry from 1960-1980, published four years ago, as a volume of "historical interest"? Whose cultural strategy, whose memory hole are we looking down/up? A reaction to our (Adriano's and my own)



Juan Muñoz, Raincoat drawings



Juan Muñoz, Raincoat drawings

oppositional, or at times, antagonistic stance as editors? Or yet another instance of a society that consumes high culture efficiently as it cannabilizes popular forms (especially when producers of taste dispose themselves so willingly to consumption)? In short, the king is dead. Fuck'em.

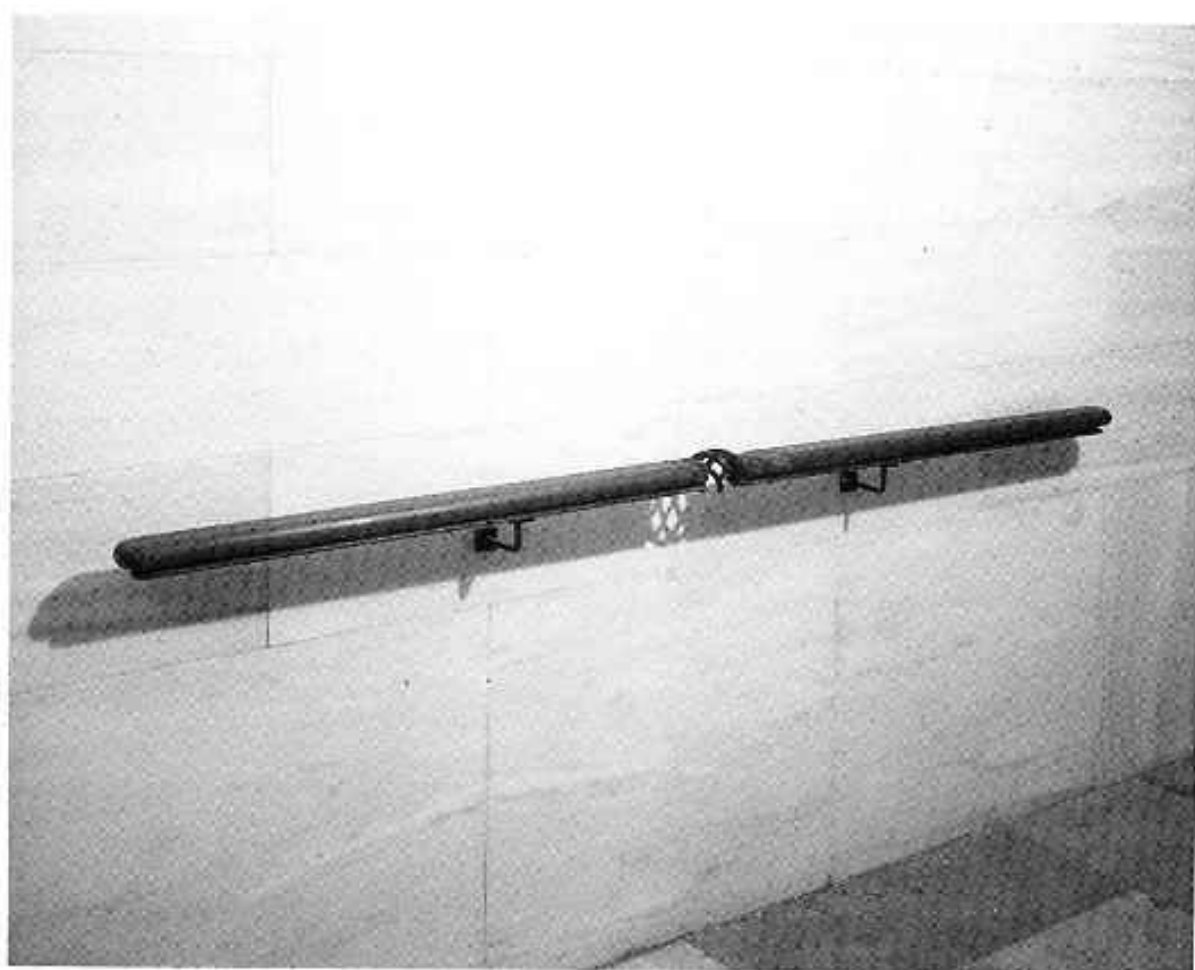
9/4 - Read yesterday afternoon at 5pm. to 20 people at USIS (a good crowd, they remarked, given the first week of September in Milano). Paid in lire backed by dollars. The USIS director (he vaguely Bostonian) and his asst. director (she vaguely feminist) hoped they'd be able to hear it all since the Philadelphia Orchestra was in town and they had to be off shortly after six. I read fast. The Italians I was with read little. We finished at 6:10. I answered two questions. Some were delighted. We were out of the compound by 6:25.

9/5 - Translation isn't just betrayal (as in Italian *traduttore/tradittore*) but patchwork mending of cultures and traditions which interest precisely in their differences, the impossibility (personal and historical) of their mending. The longer in Italy the less I believe at heart in international culture. The longer at home, in the heart of that heartless country, the more resolute in desecrating a need to bust open the vault of Anglo-American culture. To let the light in. As for the old saw about what the people want — that poetry isn't popular — one is back nose to nose with the tyranny of mediocrity and the media that exploits it. The king is dead. Fuck'em all.

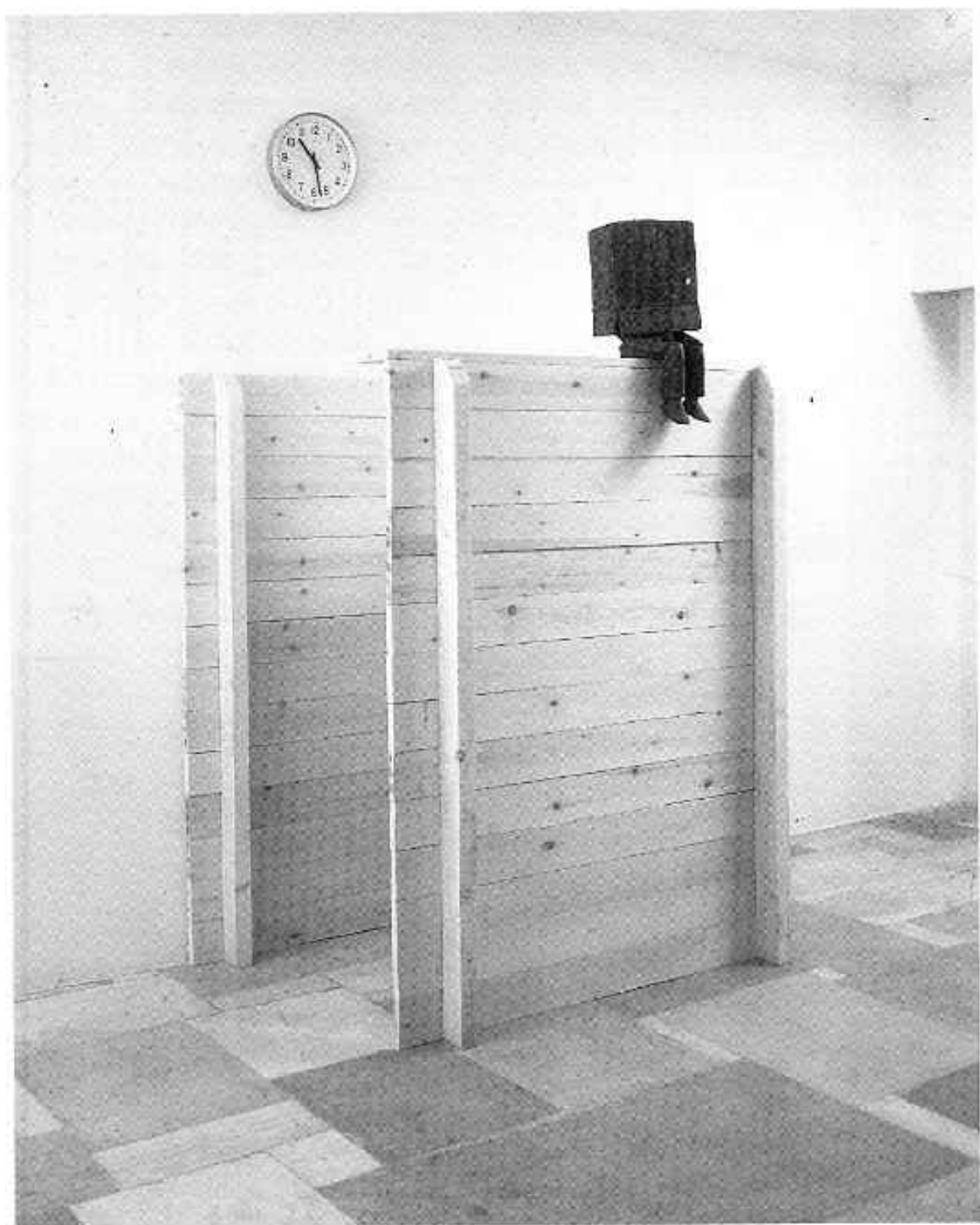
9/6 - Exhausted not unpleasantly. Mid-afternoon heat, dozing in the back seat of the car. A moment's vision of something like an affresco to set to work upon when I get back home. Seems large, a room of language in which people move and stare and don't speak. Might they not live in it too?

9/17 - Must leave but nowhere to go. Tire and annoy with the objectless desire which unfortunately (not sure why the "unfortunately") become rage and feeling exiled to go home. Last night accompanied back to the apartment by Francesco Giuliano, Sandra and Giorgio, stopping at a bar noted for skill with cocktails. We ordered a round of margheritas. They were as good

as I've ever had. Giuliano said we ought to be drinking these beside the Pacific. No one could think of a sufficiently large body of water nearby so the others agreed. I, with the taste in my mouth of ten years of Friday nights at Casitas (perfectly the vision of resignation), put down my glass. I say no, I prefer not to toast the Pacific. Instead, a river closeby or maybe one of the splendid canals. They all laugh.



Juan Muñoz, *Mi pasdamanos favorito*, 1988



Juan Muñoz, Gracias

Da "Perfect Stranger"

di Paul Vangelisti

9/1 Una nazione melmosa dove nessuno ci può dire che cosa dobbiamo fare e dove tutti fanno la stessa cosa. Non sono mai stato capace di spiegare perché non ritornerei sebbene non riesca a vivere qui. Uomo e poeta come Whigham (anche se non è l'esempio migliore). Non c'è posto in una nazione di cosiddetti democratici che odiano la poesia perfino quando dormono. Che mettono al suo posto la pochezza, parlando di se stessi e dei propri sogni. Che rendono pubbliche le loro vite emozionali al punto che tutto si banalizza, diventa riduttivo (l'assioma principale: anche la tua merda puzza!), tirannia di sentimentalismi e mediocrità. E questa predica non è migliore. Vado a fare una doccia.

9/2 Un complesso di nozioni feroci, per cui niente è affare di nessuno e tutti pensano allo stesso modo. Continuo a contrapporre, per quel paese per bene, le stesse apologie di vent'anni fa anche se mi sento più ampolloso che mai. L'interlocutore (spesso un arcigno accademico) mi fa osservare quanto siano rivoluzionari Emerson Thoreau ecc., mentre io rifaccio le stesse obiezioni, la povertà della vita sociale, l'idolatria della cultura pop, l'abissale sistema di educazione degli U.S. ecc. Discutiamo sul *nuovo* come se lo avessimo in mano, proprio come un altro prodotto di quel meraviglioso campionario del pensiero americano. Bla, bla. Ho sognato di essere di nuovo negli Stati Uniti e che nessuno dei miei amici parlava con me. Sono le nozioni più feroci quelle che continuano ad essere più facilmente attaccate, contraddette o negate?

9/3 Che l'avanguardia o la neo-avanguardia faccia il suo corso non è niente di particolare. Ma è la tendenza a seppellire definitivamente queste pratiche degli anni '60 e '70. Perché

considerare un'antologia di poesia degli anni 1960-1980, pubblicata quattro anni fa, come un volume di "interesse storico"? Quale strategia culturale stiamo riesumando o quale vuoto di memoria dobbiamo rivalutare? Un nostro (di Adriano e mio) fermo atteggiamento di opposizione o, qualche volta, di antagonismo come editori? O ancora un altro esempio di una società che consuma alta cultura con un'efficienza eguale a quella con cui cannibalizza le forme popolari (specialmente quando ci sono produttori di mode così disponibili al consumo)? In poche parole, il re è morto. Fottili.

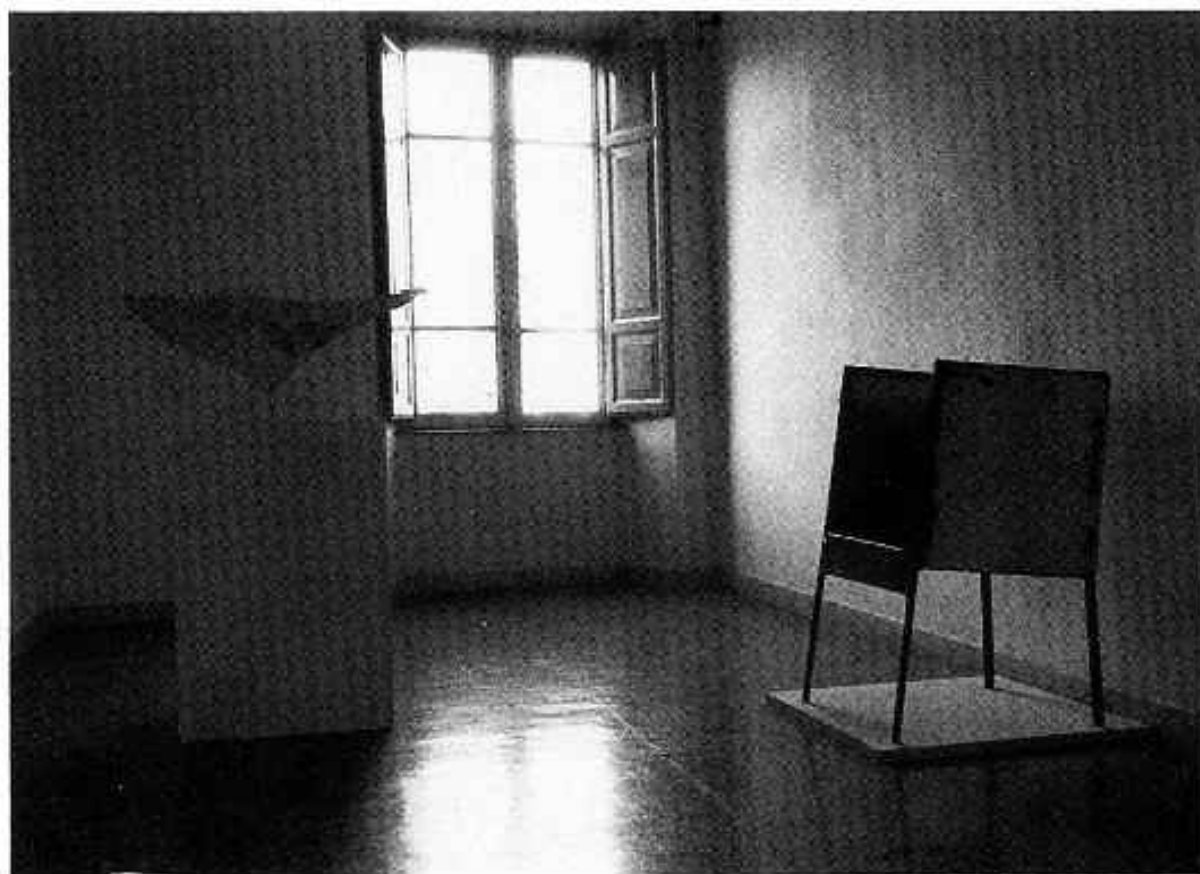
9/4 Ho tenuto ieri una conferenza alle 5 pm a 20 persone all'U.S.I.S. (un buon numero, mi fanno osservare dato che siamo nella prima settimana di settembre). Pagato in lire sostenute dal dollaro. Il direttore dell'U.S.I.S. (lui vagamente bostoniano) e il suo vice (lei vagamente femminista) speravano di riuscire a sentirla fino in fondo, perché c'era a Milano la Philadelphia Orchestra e avrebbero dovuto andare via poco dopo le sei. Ho letto in fretta. Gli italiani che erano con me hanno letto poco. Abbiamo terminato alle 6:10. Ho risposto a due domande. Qualcuno ha detto che gli è piaciuta. Eravamo fuori alle 6:25.

9/5 Traduzione non vuol dire proprio tradimento (così come in 'italiano traduttore/traditore) ma patchwork, un cucire insieme culture e tradizioni che interessano soprattutto in quello che sono le loro differenze, l'impossibilità (personale e storica) del cucirle insieme. Quanto più a lungo sto in Italia, tanto più diminuisce la mia fiducia nella cultura internazionale. Quanto più a lungo sono a casa, nel cuore di quel paese senza cuore, tanto più sono deciso a intravedere una necessità di far saltare la caverna della cultura anglo-americana. Lasciarci entrare la luce. Quanto al sapere ciò che la gente vuole — che la poesia non è popolare — uno si trova ancora naso a naso con la tirannia della mediocrità e con i media che la sfruttano. Il re è morto. Fottili tutti.

9/6 Esausto, non spiacevolmente. Calura di metà pomeriggio, mentre sonnecchio sul sedile posteriore dell'auto. Una visione di un attimo di qualcosa come un affresco da iniziare appena sono di ritorno a casa. Sembrava grande, uno spazio di linguaggio entro cui la gente si muove e guarda e non parla. Non

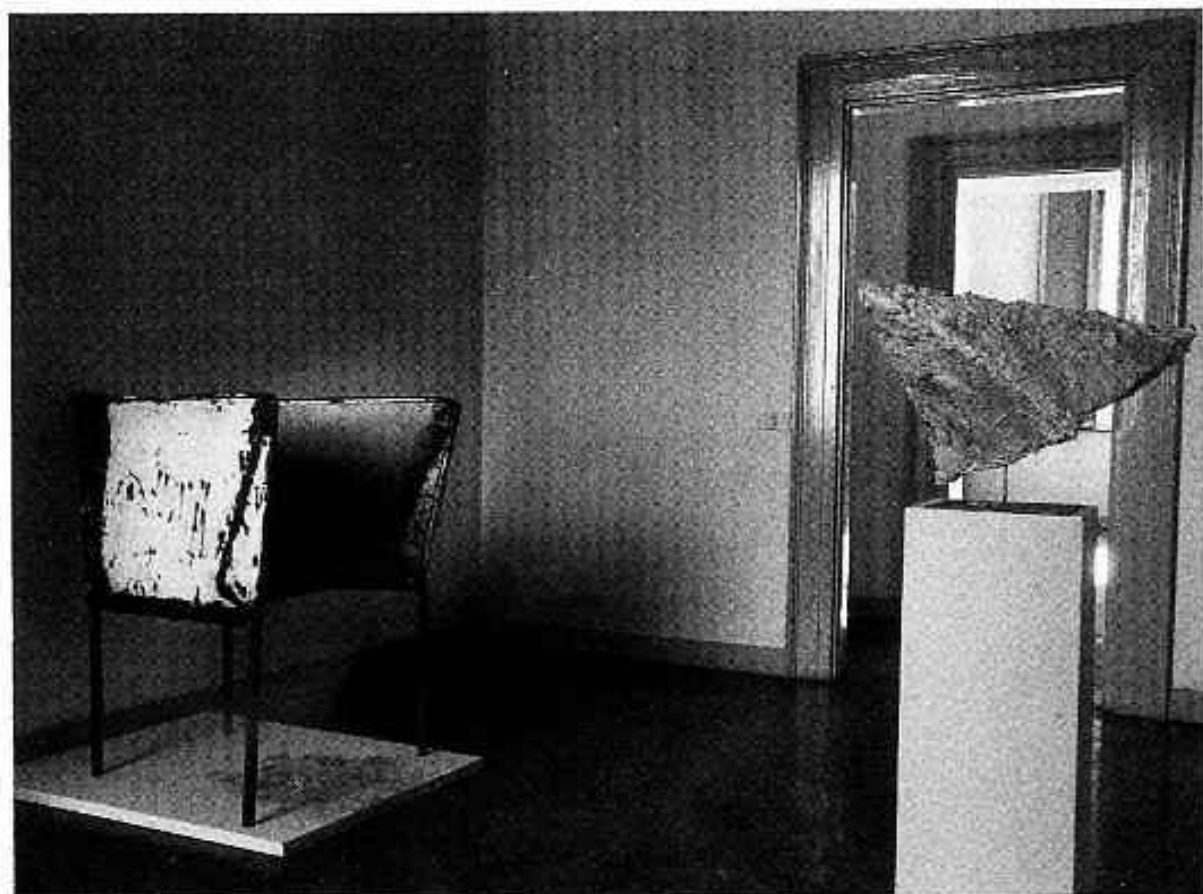
potrebbero anche loro vivere in esso?

9/7 Devo partire ma non ho un dove. Mi stanco e mi annoio con questo desiderio senza corpo che sfortunatamente (non so perché lo "sfortunatamente") si trasforma in rabbia e nella sensazione di andare a casa in esilio. Ieri notte Francesco, Giuliano, Sandra e Giorgio mi hanno riaccompagnato al mio appartamento, con una sosta a un bar famoso per i suoi cocktails. Abbiamo ordinato un giro di margheritas. Erano buone come non mai. Giuliano diceva che avremmo dovuto berle sulla costa del Pacifico. Nessuno poteva pensare a un'altra massa d'acqua sufficientemente grande, e così loro erano d'accordo. Io, con il sapore in bocca di dieci anni di venerdì notte passati a Casitas (perfetta immagine della rassegnazione) ho posato il bicchiere. Dico no, preferisco non brindare al Pacifico. Magari a un fiume vicino o forse a uno degli splendidi canali. Tutti ridono.

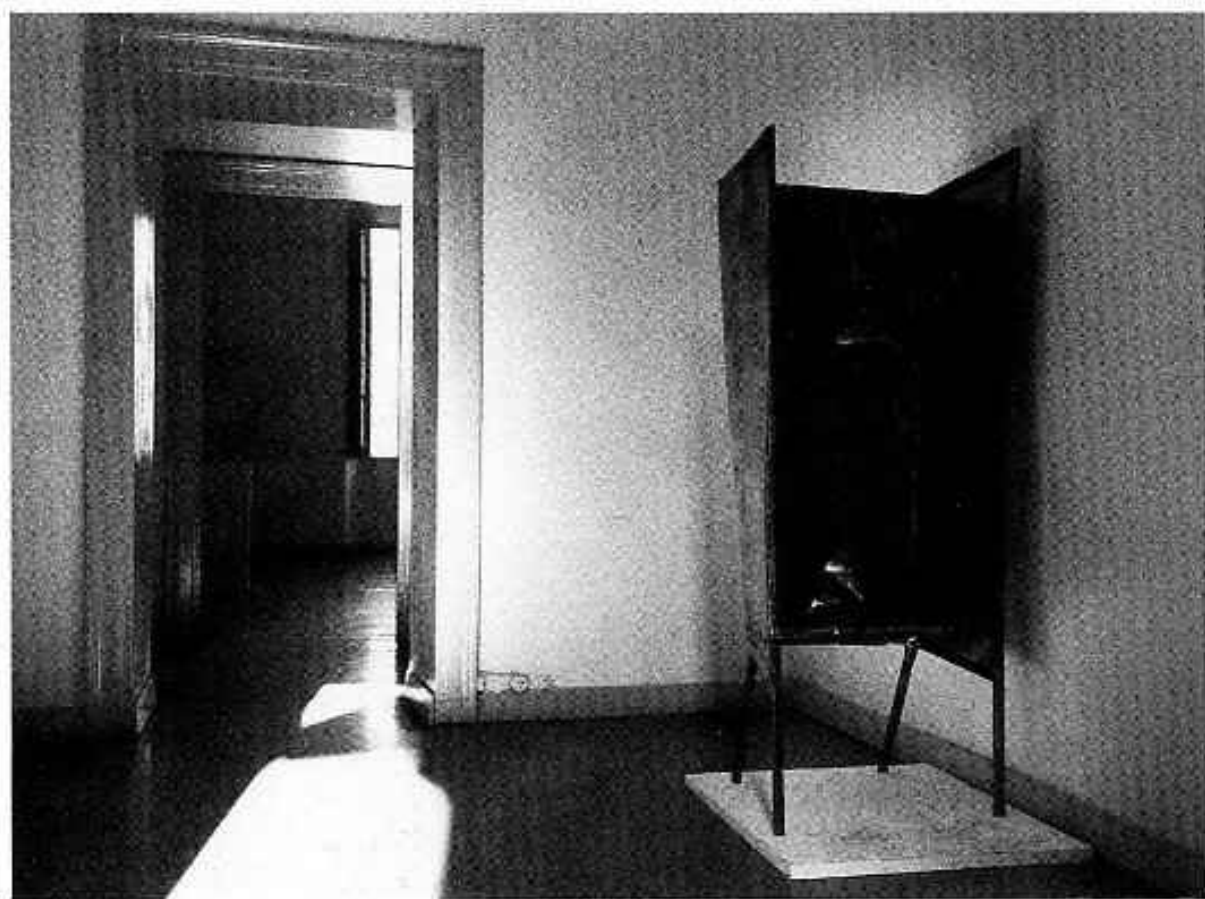


Franz West, Galleria Pieroni, Roma, 1988

Franz West



Franz West, Galleria Pieroni, Roma, 1988



Franz West, Galleria Pieroni, Roma, 1988

Brisure du cercle

par Serge Gavronsky

1.

C'est toujours une victoire
être dans la mobilité du temps
attendre quel train quel départ
écouter les petits bruits du jour
la certitude des autres
les autres sûrs d'eux-mêmes
quand s'ouvre la porte de nuit.

2.

Est-ce vrai le sommeil
meurt aussi sans le savoir
entouré de lumières brillantes
sous les paupières de voyages
statues perdues parturition
de la terre les poissons
tombent comme de la suie.

3.

Des rues pleines de monde
gâteaux dans les vitrines
drapeaux après la fête
des cours des jeux le dessert
entr'vu tout un entr'acte
ronronnement des machines à parler
seules les roues se taisent ici.

4.

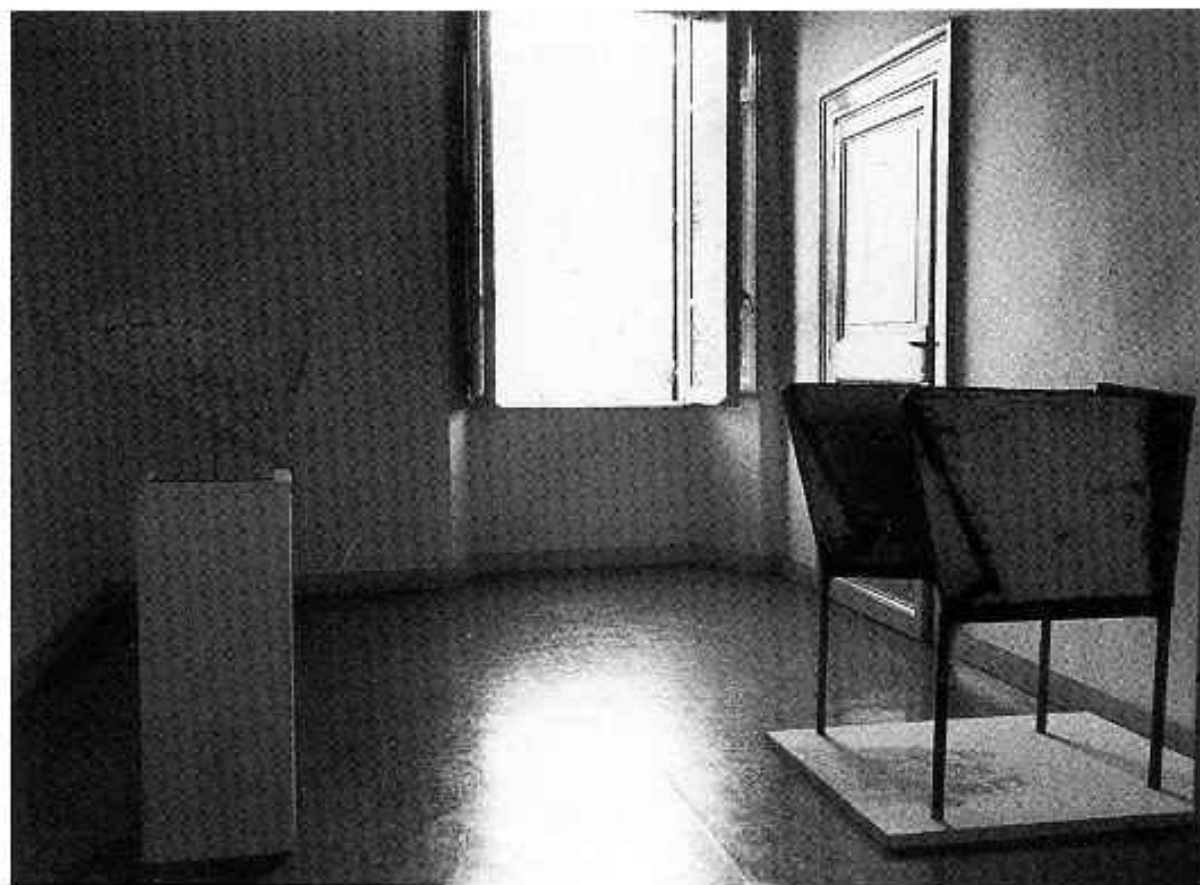
Plus de lundi
lenteur ralentie
terre froide

les bras t'abaissent
le cri étouffé des morts
terre froide
les enfants les cerceaux.

5.

La femme amoureuse néglige le temps
tient le regard dans le fond du regard
Vérone plâne au-dessus et de temps
en temps elle sourit la ville morte
pleine de souvenirs de morts
de musique aussi quelqu'un écoute
d'une fenêtre couleur sang clair.

Le foto dei lavori di Franz West sono di B. Burkhard



Franz West, Galleria Pieroni, Roma, 1988

The Fragmented Circle

by Serge Gavronsky

1.

It is always a victory
Being in the mobility of time
Waiting for this or that train
Listening to the slight day noises
The certainty of others
Others certain about themselves
When the night door opens.

2.

Is it true sleep
also dies without knowing it
Surrounded by brilliant lights
Under the eyelashes of travel
Lost statues parturition
Of the earth fish
Fall like soot.

3.

Streets filled with people
Cakes in the windows
Flags after the holiday
Courts games dessert
Half seen a whole entr'acte
Murmurs of speaking machines
Only the wheels are quiet here.

4.

No more Mondays
Slowness speeded down
Cold earth

Arms lower you down
The stifled cry of the dead
Cold earth
Children their hoops.

5.
The woman in love neglects time
Holds her lover's eyes in her own
Verona haunts us above time
After time she smiles the dead city
Full of souvenirs of the dead
Of music too when someone listens
From a window color of light blood.



Jenny Holzer, Selections from the Survival Series, 1987
Installation Showplace Sq. San Francisco

Rottura del cerchio

di Serge Gavronsky

1. *

È sempre una vittoria
essere nella mobilità del tempo
attendere quel treno quella partenza
ascoltare i piccoli rumori del giorno
la certezza degli altri
gli altri sicuri di se stessi
quando si apre la porta della notte.

2.

È vero sonno?
muore anche senza saperlo
circondato da luci brillanti
sotto le palpebre di viaggi
statue perdute parti
della terra i pesci
cadono come fuliggine.

3.

Strade piene di gente
dolci nelle vetrine
bandiere dopo la festa
cortili giochi il dessert
intravvisti tutto un intervallo
ronzio delle macchine parlanti
solo le ruote tacciono qui.

4.

Non più lunedì
lentezza rallentata
terra fredda

le braccia ti assoggettano
 il grido soffocato dei morti
 terra fredda
 i ragazzi i cerchi.

5

La donna innamorata trascura il tempo
 tiene lo sguardo nel fondo dello sguardo
 Verona incombe al di sopra e di quando
 in quando sorride la città morta
 piena di ricordi di morti
 di musica anche qualcuno ascolta
 da una finestra color sangue chiaro.

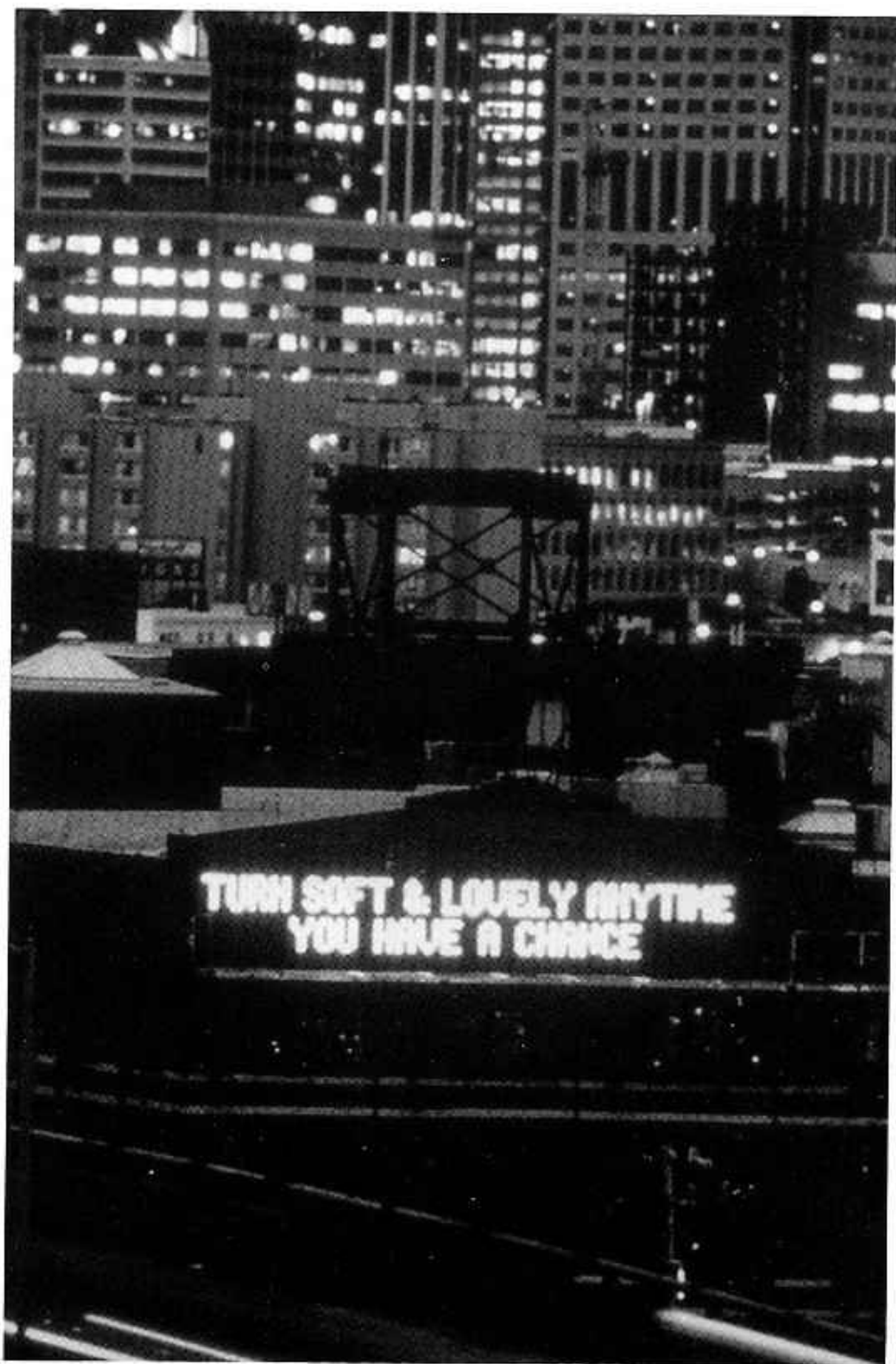


Jenny Holzer, Selections from the Survival Series, 1987
 Installation Candlestick Park, San Francisco

Jenny Holzer

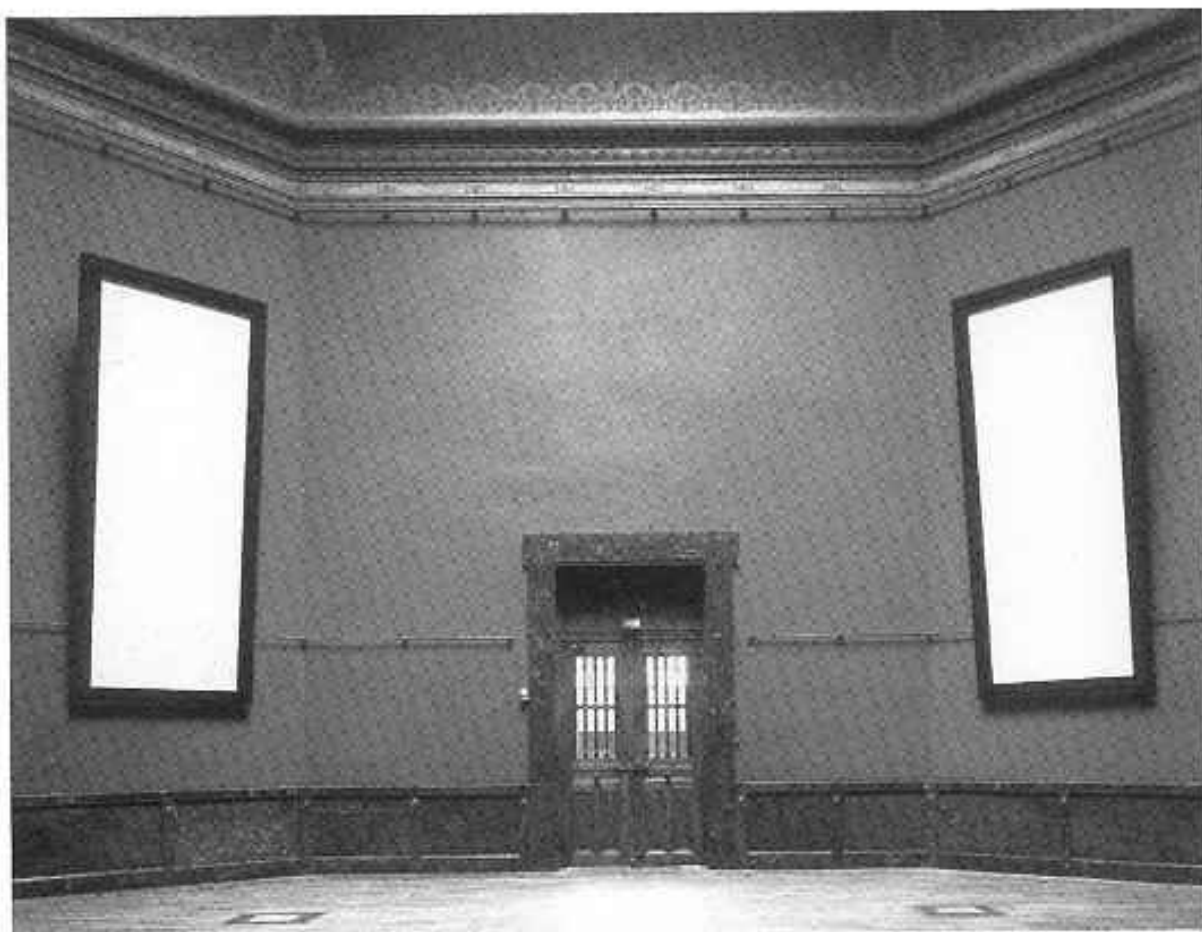


Jenny Holzer, Selections from the Survival Series
Installation Candlestick Park, San Francisco



Jenny Holzer, Selection from the Survival Series
Installation in Showplace Sq., San Francisco

Gerhard Merz



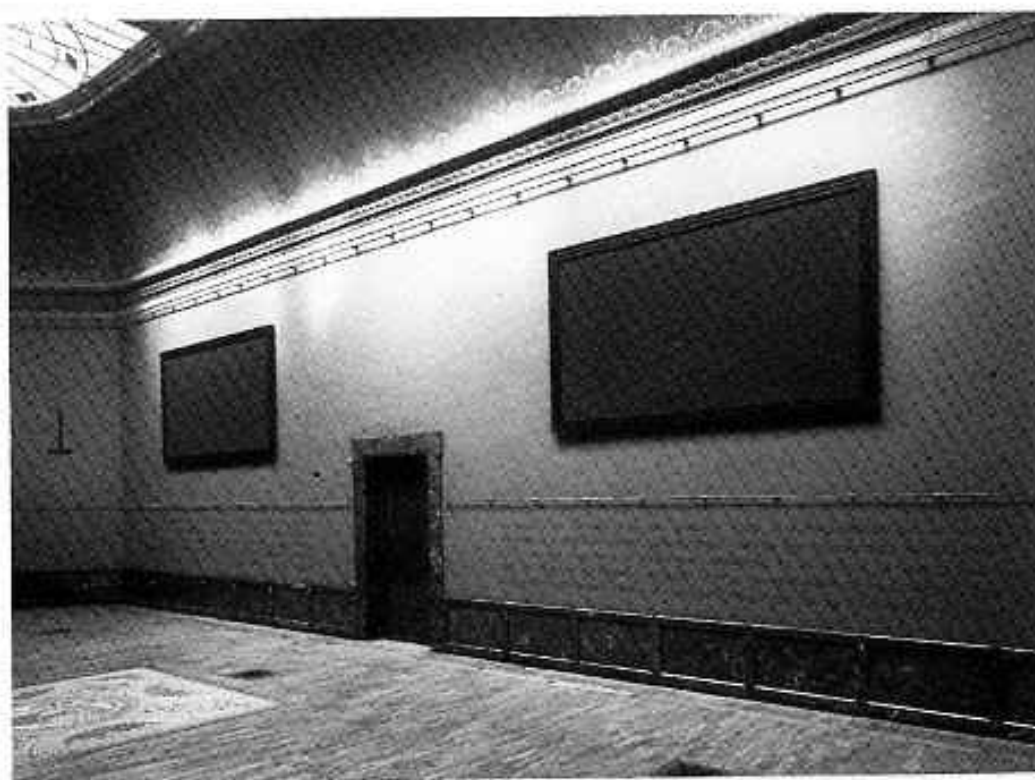
Gerhard Merz, Eupalinos, 1988, Musée de Grenoble



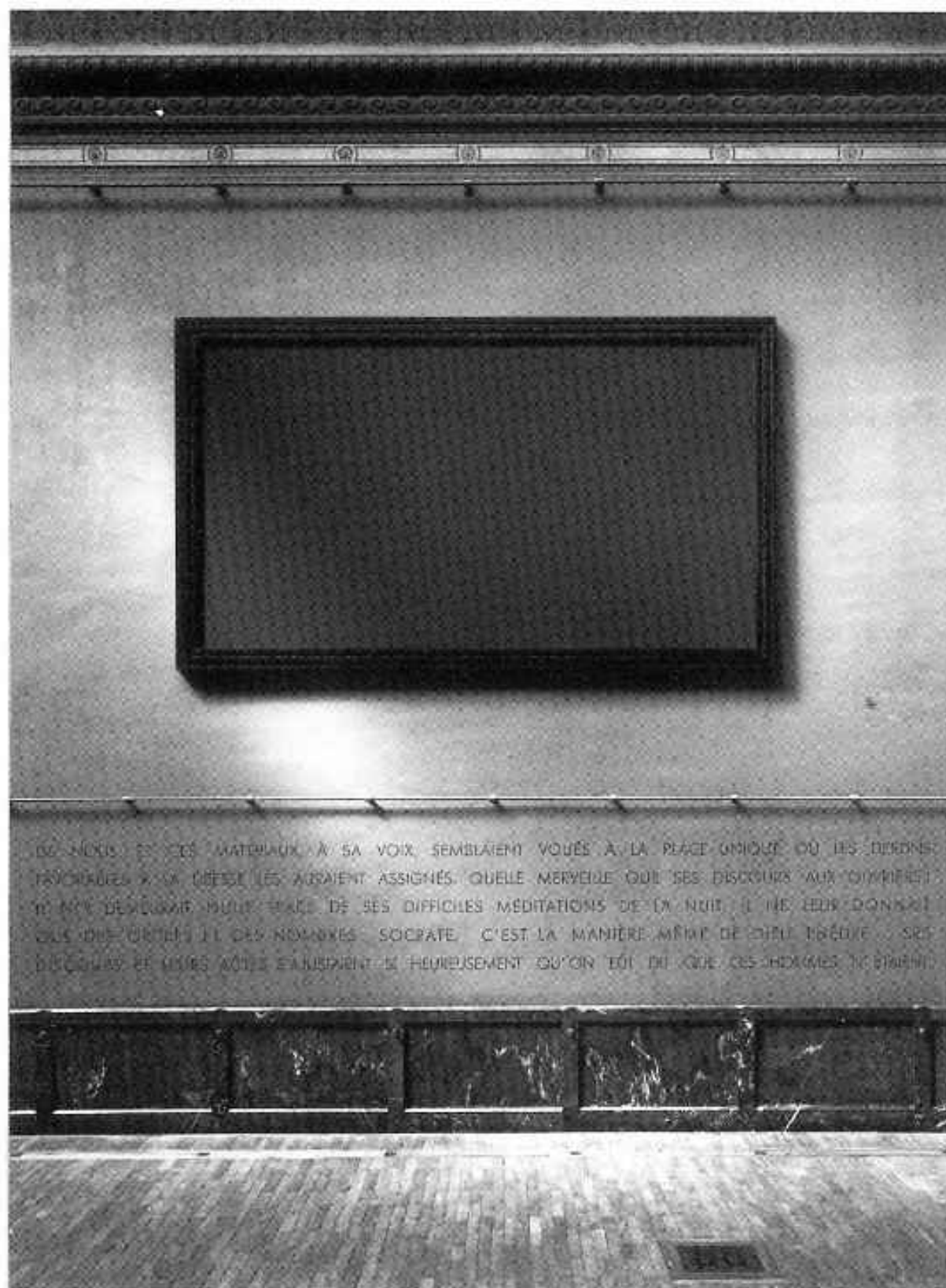
Gerhard Merz, Eupalinos, 1988, Musée de Grenoble



Gerhard Merz, Eupalinos, 1988, Musée de Grenoble



Gerhard Merz, Eupalinos, 1988, Musée de Grenoble



Gerhard Merz, Eupalinos, 1988, Musée de Grenoble

Liz Larner

LOCATIONS TO SEE THE SAN ANDREAS FAULT

- 1) Gorman: Exposure in roadcut and you can put your hand on the fault

Take Interstate 5 to Gorman (about 1 hour from L.A.) and exit the freeway. Cross under the freeway to the west side and turn right (north) onto the Old Road. Take the Old Road north about 1 1/3 miles to a roadcut on the left (west) side of the Old Road. This is just before a bridge to the right across the freeway. At the north (right) side of the cut is a contrast between white rock on the left and yellow-tan rock on the right. Between these is a black zone of clay. This black zone is the "fault gouge" marking the active line of the San Andreas fault.

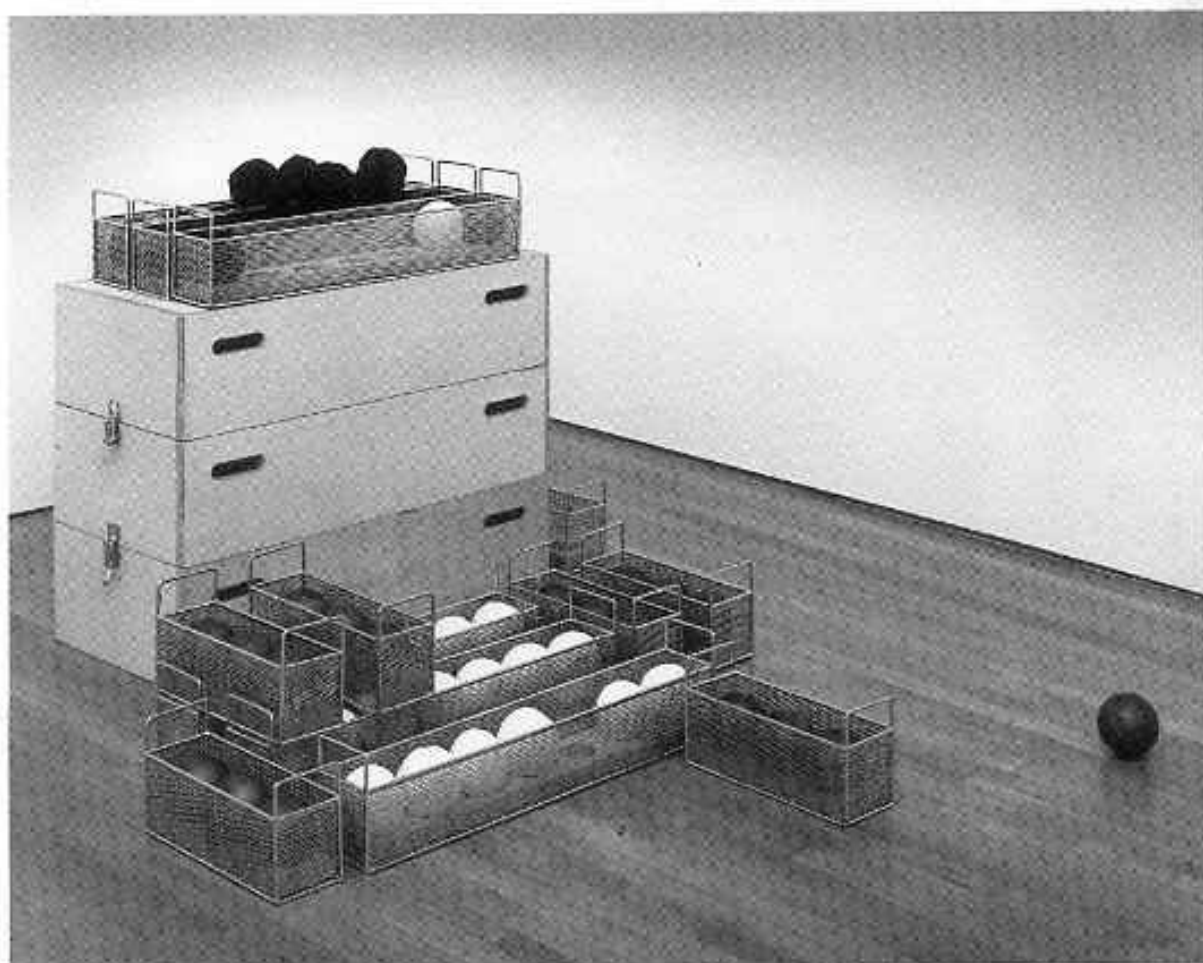
- 2) Palmdale: Overlook on the San Andreas fault and roadcut through the zone of deformation

Take the Antelope Valley freeway north towards Palmdale (route 14). As the freeway leaves the mountains and starts to descend to Palmdale there is a parking area on the right side of the road. Below the parking is Lake Palmdale. The San Andreas fault is along the far side (north side) of the Lake. The fault is in the valleys to the northwest and southeast of the lake. Continuing on the freeway to the north there is a roadcut that begins just after the exit for Avenue S. The currently active trace of the fault is crossed at the southend of the cut. Within the cut is exposed the highly deformed beds of the fault zone. The rock layers exposed here are roughly 3-4 million years old (Pliocene age). Stopping along the highway is not permitted.

For a sample of black clay from the Gorman exposure

and a photograph of "the zone of deformation" taken from the overlook at Palmdale, send \$ 7.00 to:

FAULT P.O. Box 191162
L.A. CA., 90019
USA



Liz Larner, Ball System, 1988, Margo Leavin Gallery, Los Angeles

Liz Larner

LOCALITÀ DA CUI OSSERVARE LA FAGLIA DI SAN ANDREAS

- 1) Gorman: Esposizione in corrispondenza della zona di sbancamento e potete toccare con mano la faglia.

Prendere la Interstate 5 per Gorman (a circa 1 ora da L.A.) e uscire dall'autostrada. Tagliare sotto l'autostrada verso ovest e girare a destra (nord) nella Old Road. Prendere la Old Road in direzione nord per 1 miglio e 1/3 fino a uno scavo per una strada in costruzione sulla sinistra (Ovest) della Old Road. Lo scavo si trova appena prima di un ponte a destra sopra l'autostrada. Sul lato nord (destra) dello scavo c'è un contrasto tra roccia bianca sulla sinistra e roccia bruno-giallognolo sulla destra. Tra le due vi è una zona di argilla nera. Questa zona nera corrisponde alla "coppa di faglia" che contrassegna lo sviluppo attivo della faglia di San Andreas.

- 2) Palmdale: Veduta dall'alto sulla faglia di San Andreas e scavo attraverso la zona di deformazione.

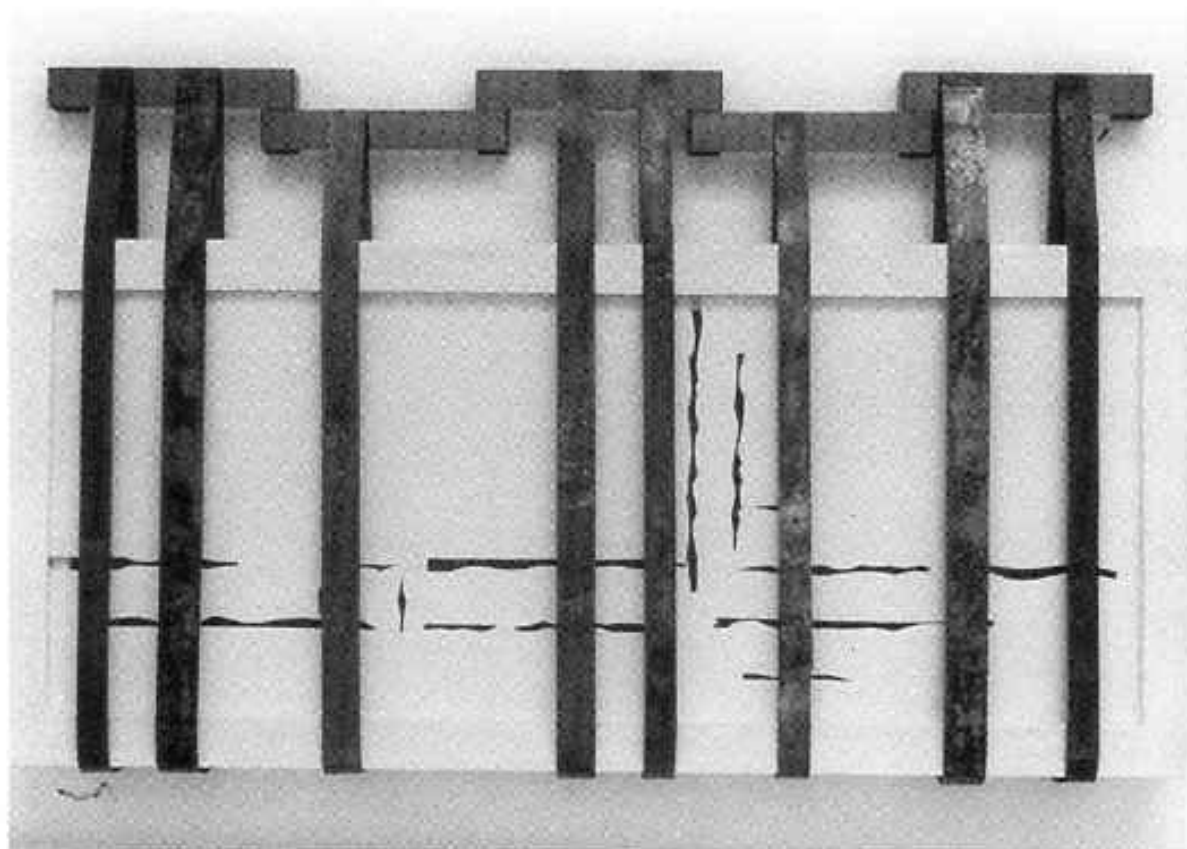
Prendere l'autostrada della Antelope Valley in direzione nord verso Palmdale (strada 14). Quando l'autostrada esce dalla montagna e comincia a scendere verso Palmdale, c'è un'area di parcheggio sul lato destro della strada. Sotto il parcheggio si trova il lago di Palmdale. La faglia di San Andreas si estende lungo il lato più distante (lato nord) del lago. Essa è situata all'interno della vallata a nord-ovest e sud-est del lago. Continuando a percorrere l'autostrada verso nord, si incontra uno scavo per una strada in costruzione che inizia appena dopo l'uscita per l'Avenue S. Si attraversa la traccia normalmente attiva della faglia all'estremità sud dello scavo. All'interno della zona di scavo sono in vista gli alvei estremamente deformati della zona di faglia. Gli

strati di roccia affioranti hanno all'incirca 3-4 milioni di anni (Pliocene).

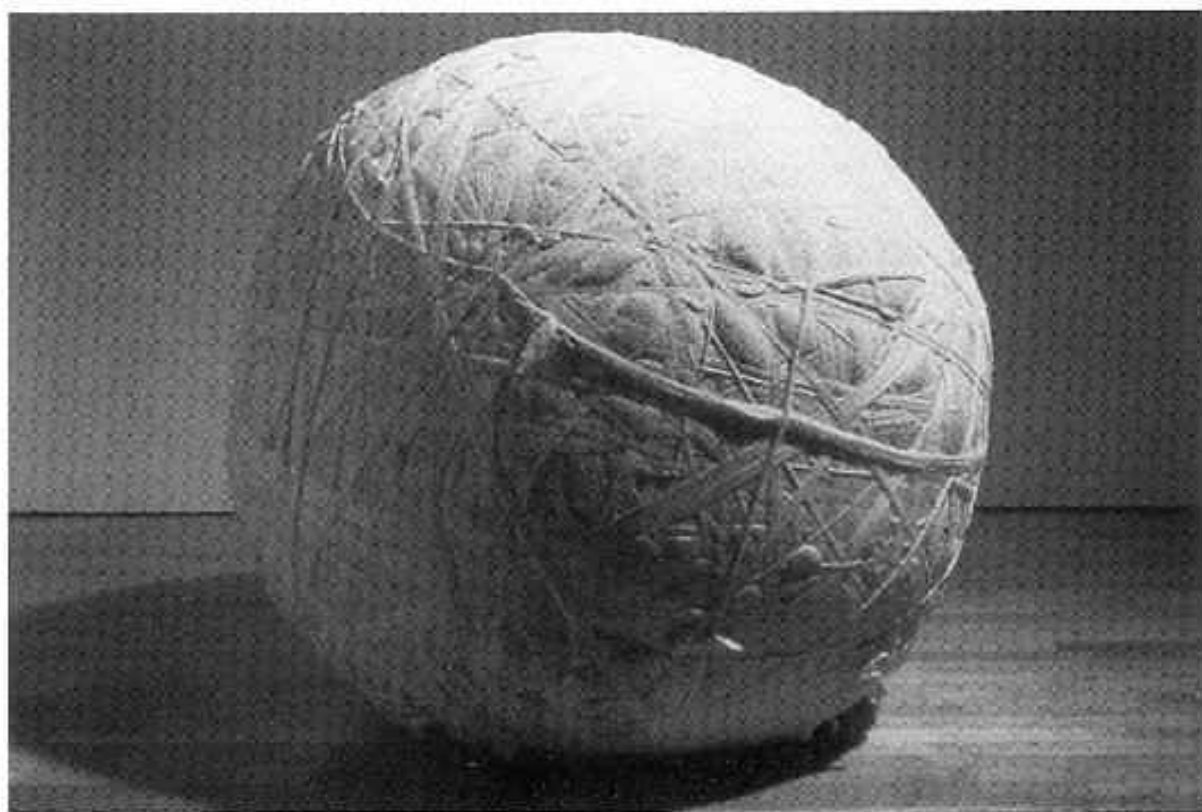
Lungo l'autostrada è proibito fermarsi.

Per un campione di argilla nera prelevato dalla faglia esposta della zona di Gorman, e una foto della "zona di deformazione" presa dal punto panoramico di Palmdale, inviare \$ 7.00 a:

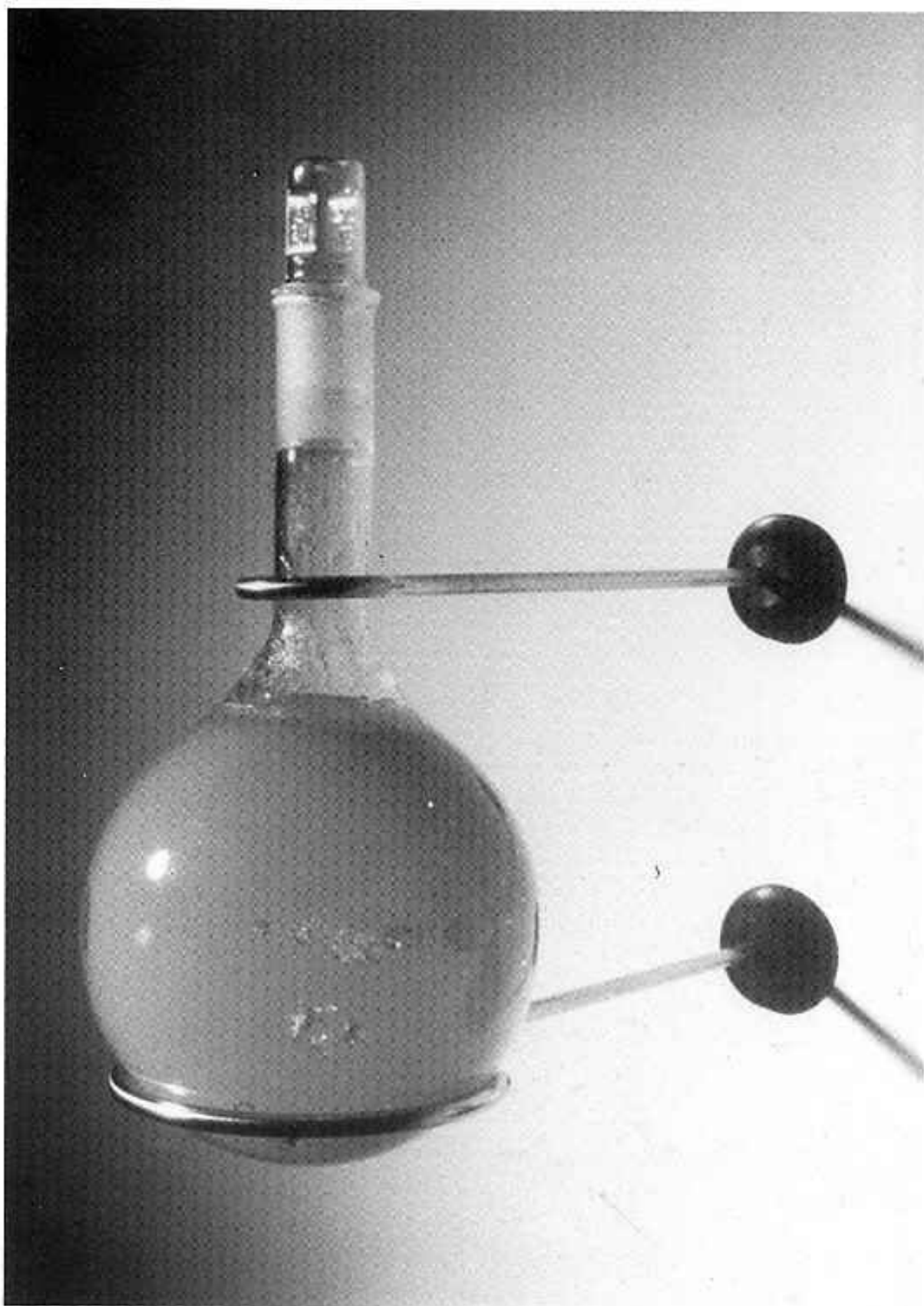
FAULT P.O. Box 191162
L.A. Ca., 90019
U.S.A.



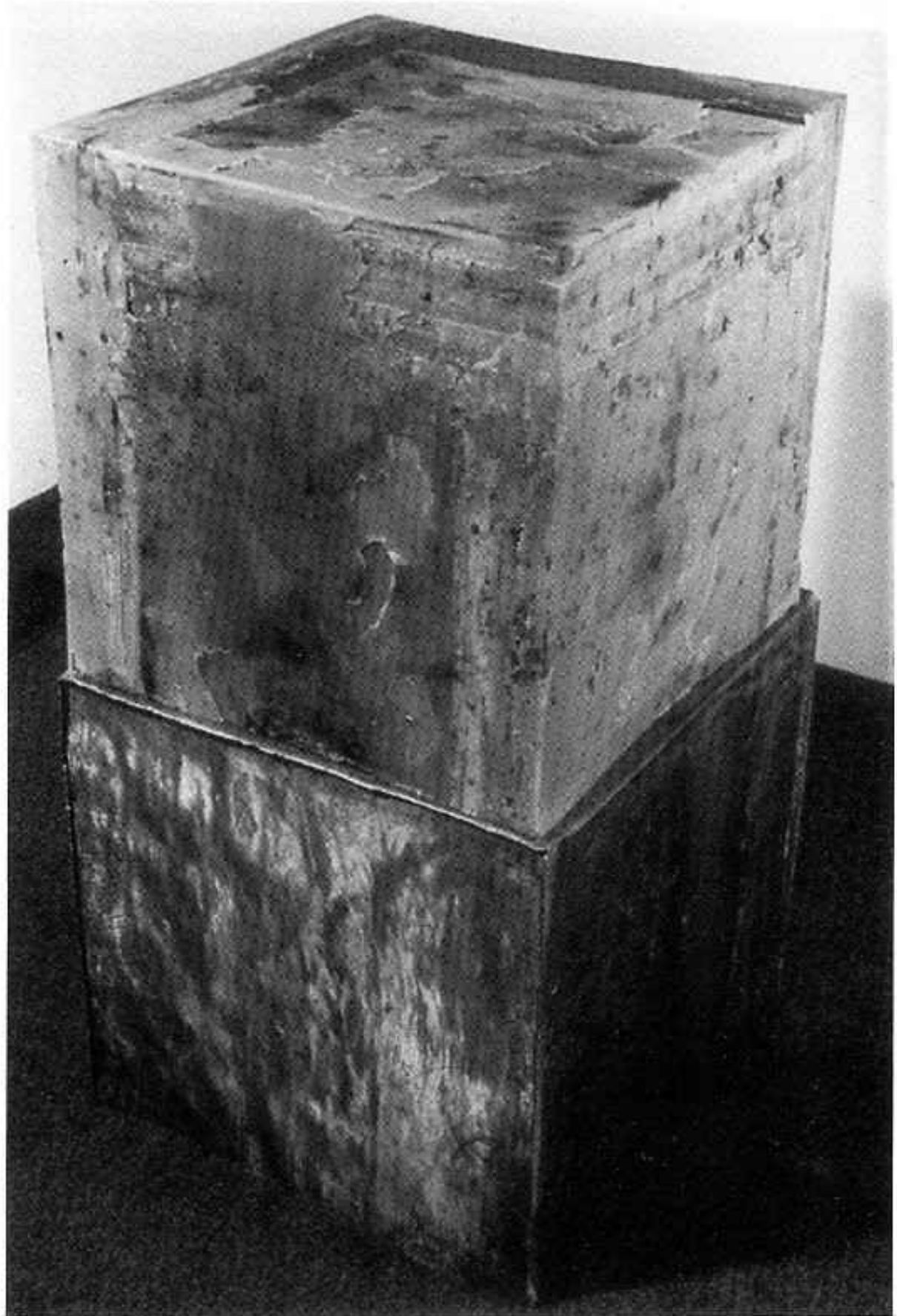
Liz Larner, Plaster Screen Large, 1988, Margo Leavin Gallery, Los Angeles



Liz Larner, Out of Touch, Margo Leavin Gallery, Los Angeles



Liz Larner, Gold, Collagen, Soluble Fluorescent Dye, 1988 Margo Leavin Gallery
Los Angeles



Liz Larner, *Used to do the Job*, 1987, Margo Leavin Gallery, Los Angeles

Three poems by Dennis Phillips

Damaged clouds.
An ovum clinging to laden weather.

No fragment preserves silence.

In acceleration, in pregnant dark, clear.
Release is blurred, edges softened.

If I watch this long enough.

An idea in the form of a story
beginning with an ending, poignant, sad,
a tragedy, inevitable, but false, a mirror
of what isn't false, but only a mirror.

In a dream you would fall from a ladder

The space is not deep or shallow
a speech you heard in a new courtyard

an herb you once burned
on the pinpoint of a probe
But fall?

The ladder tips neither Laurel nor Hardy
balance at the top it's
you falling, new bricks rising
impact cushioned, harmless

It was made for you to notice
that the words must hold
something you missed last time.

There were two large stones by Noguchi.

You remembered hunger.



Liz Larner, Lead Cornucopia, 1987, Margo Leavin Gallery, Los Angeles

To read it again to check it.

No violence would prevent them from repairs.
They must be made.

Finally the instructor loses patience
berates shocked students.

Yards and yards of water
blue and warm, again and again.

Fatigue will close our eyes
but inside voices contend.

The voices contend and then
the words are repeated.

Check it. Check it again.
These artifacts so pathetic.

One cold room. And now this.

Dennis Phillips

Tre poesie di Dennis Phillips

Nuvole danneggiate.

Un ovulo avvinghiato al tempo appesantito.

Nessun frammento preserva il silenzio.

In accelerazione nell'oscurità pregnante, chiaro.

La liberazione è offuscata, i contorni attenuati.

Se guardo questo abbastanza.

Un'idea nella forma di una storia

che comincia con una fine, cocente, triste,

una tragedia, inevitabile, ma falsa, uno specchio

di ciò che non è falso, ma uno specchio soltanto.

In sogno cadresti da una scala

Lo spazio non è profondo o piatto
un discorso che hai sentito in un cortile nuovo.

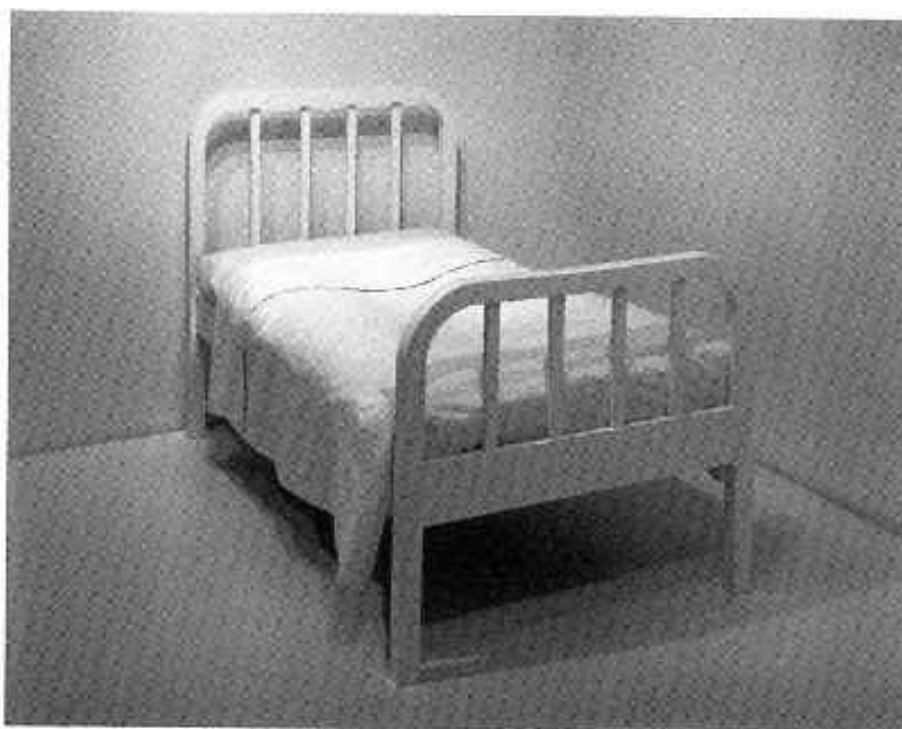
un'erba che una volta hai bruciato
sulla testa di spillo di uno specillo
Ma cadere?

La scala non ribalta né Laurel né Hardy
l'equilibrio in cima sei
tu che cadi, nuovi mattoni che s'alzano
imbottiti, innocui

È stato fatto perché tu t'accorgessi
che le parole devono avere
qualcosa che l'ultima volta ti è sfuggito.

C'eran due grandi pietre di Noguchi.

Hai ricordato la fame.



Robert Gober, Bed, 1988 Paula Cooper Gallery, New York



Robert Gober, *Untitled*, 1984-88, Paula Cooper Gallery, New York

Per leggerlo ancora per controllarlo.

Nessuna violenza eviterebbe loro i restauri.
Devono essere fatti.

Alla fine il maestro perde la pazienza
rimbrotta gli studenti scioccati.

Iarde e iarde d'acqua
azzurra e calda, ancora e ancora.

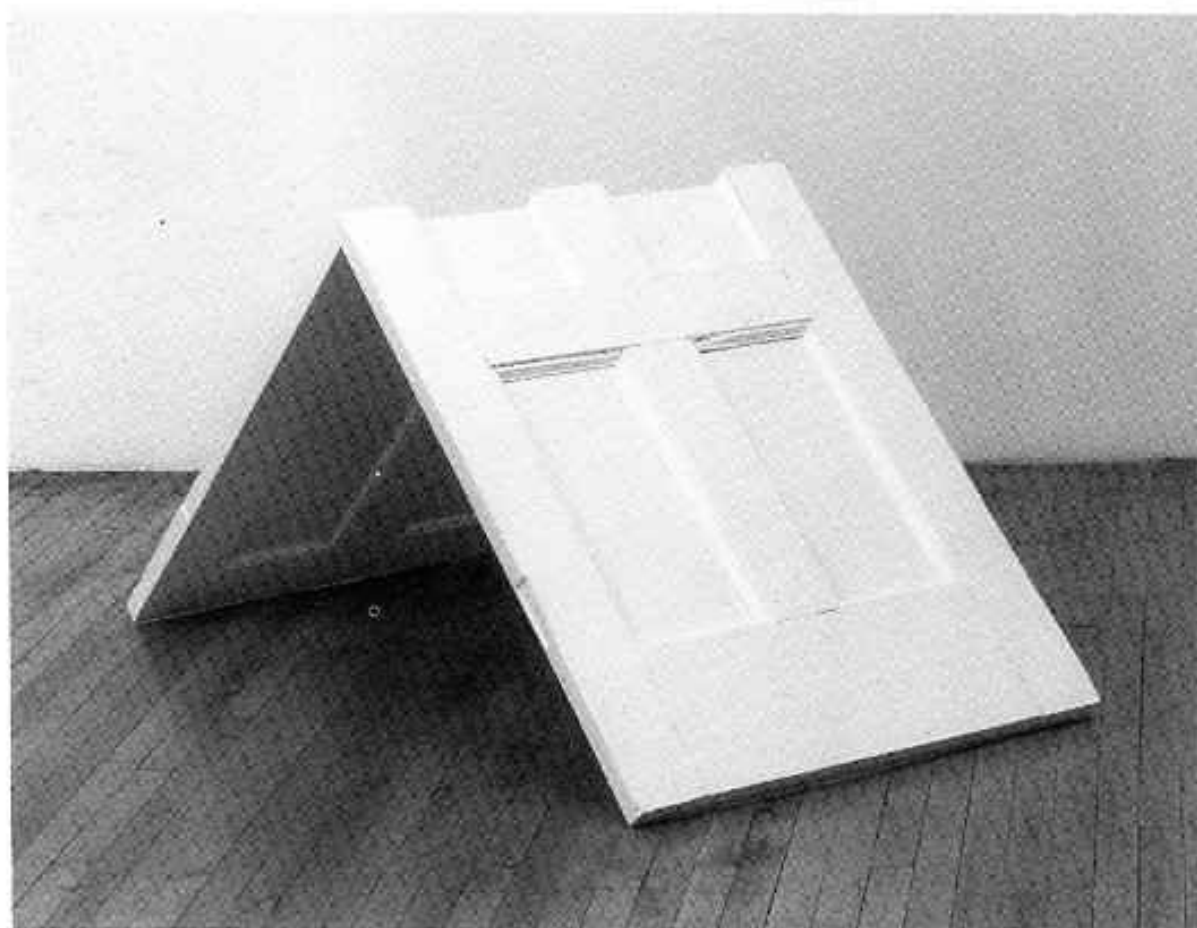
La fatica chiuderà i nostri occhi
ma dentro voci contrastano.

Le voci contrastano e allora
le parole si ripetono.

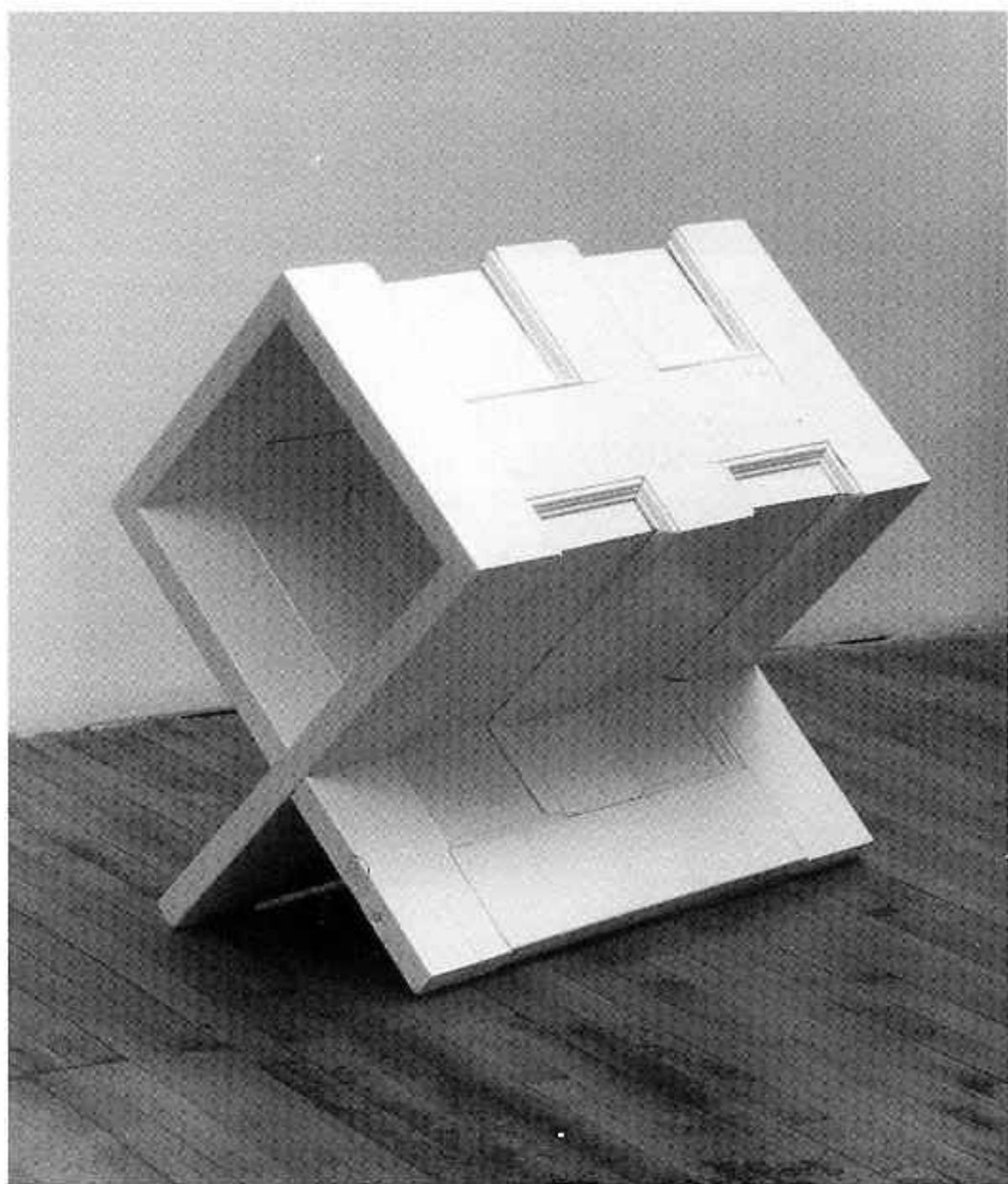
Controllalo. Controllalo ancora.
Questi prodotti artefatti così patetici.

Una stanza fredda. E ora questo.

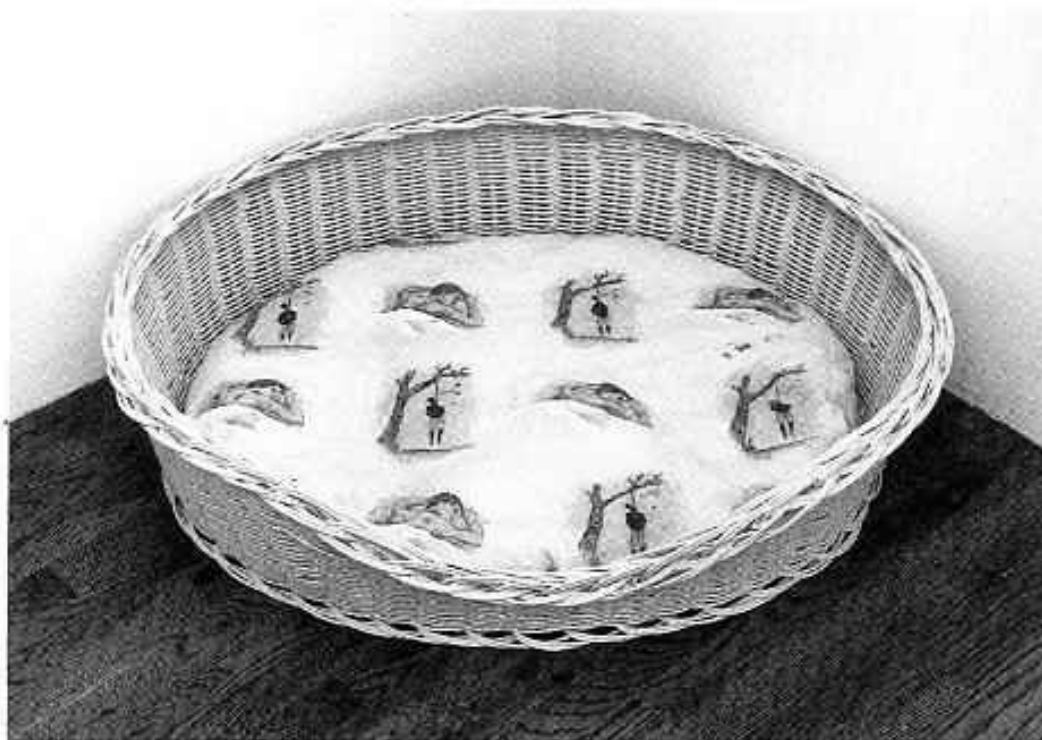
Dennis Phillips.



Robert Gober, Untitled, 1988, Paula Cooper Gallery, New York



Robert Gober, *Untitled*, 1988, Paula Cooper Gallery, New York



Robert Gober, Untitled, 1988, Paula Cooper Gallery, New York



Robert Gober, Untitled, 1987-88, Paula Cooper Gallery, New York

Due poesie di Daniele Pieroni

Certo che ignorando la gioia
non vedo come la bocca
possa enfiarsi la voce
di bocconi insapori
e gridare al pasto regale
senza che una smorfia
ne tradisca la finta dolcezza
e in tono d'operetta
arrechi la beffa e il ridicolo
d'una tragica *amusia*.

NOTTURNO

*“Poi l'inferno e la morte furon
gettati nello stagno di fuoco.
Questa è la morte seconda. E chi
non fu trovato scritto nel libro
della vita fu gettato nello
stagno di fuoco”*

Apocalisse XX,14-15

Sembra attutirsi
la tromba
ma quegli strascichi rochi
indugiano epigoni
a tifare
la detrazione
il saldo.
Qualcuno rammenta la ronda
di fantocci inculati
costretti a battere
per chi lesina loro
grazie
e sopravvivenza
loro, col martirio
alle spalle
pressante
aspro nell'arbitrio
della collusione.
È tutta una ciarla
sapete,
il sopruso talvolta
va a fottersi.

Daniele Pieroni

Two poems by Daniele Pieroni

Of course if we ignore joy
I can't see how the mouth
can bloat the voice
with tasteless scraps
and cheer the royal meal
without a frown betraying
the fake sweetness
and portraying
in an operetta tone
the hoax and the ridicule
of a tragic *amusia*.



Barbara Bloom, *The Seven deadly Sins*, 1988, Envy 1988
Jay Gorney Gallery New York

NOCTURNE

*"And hell and death were cast
into the pool of fire. This is
the second death, the pool of
fire. And if anyone was not found
written in the book of life, he
was cast into the pool of fire"*

Apocalypse XX,14-15

More silent the trumpet
seems to become
but those hoarse remnants
delay epigones
from supporting
the subtraction
the balance.
Someone remembers the horde
of fucked puppets
forced to be whores
for the one who stingingly gives them
graces
and survival
to them, with martyrdom
on their shoulders
pressing
bitter in the arbitrariness
of the collusion.
It's all a joke
you know,
tyranny sometimes does
get screwed.

Daniele Pieroni

Translated by Edward G. Lynch



Barbara Bloom, The Seven deadly Sins, Greed, 1988
Jay Gorney Gallery, New York

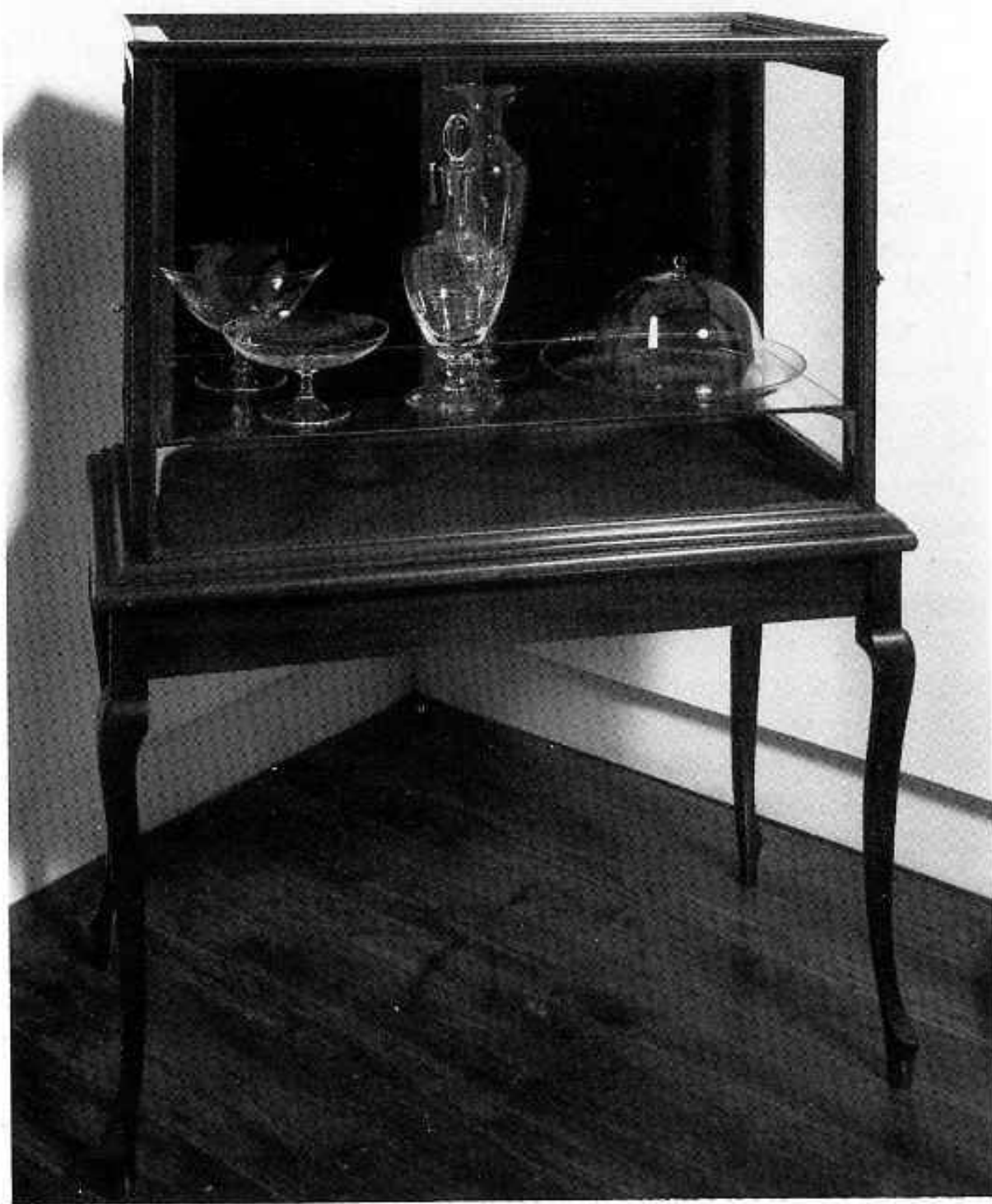


Barbara Bloom, The Seven deadly Sins (Lust, Envy, Gluttony, Sloth)
1988, Jay Gorney Gallery, New York



Barbara Bloom, The Seven deadly Sins (Greed, Pride, Rage), Jay
Gorney Gallery, New York

Barbara Bloom



Barbara Bloom, Fragments of letters from Gustave Flaubert to Louise Colet, 1846 and from Barbara Bloom to Gustav Flaubert, 1987, Jay Gorney Gallery, New York

Arte e rappresentazione della realtà

di Giuseppe Panza di Biumo

L'Arte è una sintesi di tutte le manifestazioni dell'esistenza Umana. L'emotività espressa dalla poesia e dalla letteratura, la filosofia, le ideologie sociali e politiche, la scienza, la tecnologia e l'economia sono una globalità di fatti, interdipendenti fra di loro che condizionano in misura più o meno grande l'attività di ogni artista e quindi la creatività.

È una sua qualità fondamentale rappresentare in modo intuitivo e sintetico questi fenomeni. La personalità di ognuno fa delle scelte e dà una interpretazione degli avvenimenti che è contemporaneamente individuale e universale per essere veramente valida. Questa interpretazione non sarà sui fatti, ma sulle cause morali ed intellettuali. Anche l'arte che sembra radicalmente solo Arte per l'Arte è sempre una complessa interpretazione di una totalità anche se priva di riferimenti ad avvenimenti.

Kandinsky è stato l'iniziatore dell'Arte Astratta.

Il nostro secolo si differenzia dagli altri, perché è il secolo dove questa forma ha avuto piena espressione. Nasce in Russia, un paese al confine tra il passato ed il futuro, tra una società, una delle più arretrate d'Europa, dove la necessità di un rinnovamento era più forte. Alla filosofia ed alla politica materialistica del marxismo si mescolavano le speranze utopistiche di chi voleva una società fondata sull'altruismo e l'eguaglianza. Una religione del rinnovamento sociale da estendere a tutto il mondo. La morte di Lenin e l'avvento di Stalin costringe Kandinsky a lasciare la Russia. L'era dell'utopia era finita, incominciava la lotta per il potere e la sopravvivenza di una politica.

L'Occidente democratico, l'economia di mercato, dove la libertà intellettuale era basata su una reale libertà determinata dal naturale evolversi della domanda e dell'offerta era una garanzia essenziale per la creatività.

Picasso non è il profeta di un nuovo mondo, anche se la sua simpatia per il comunismo sembrava esserlo, ma la conclusione di una esperienza figurativa arrivata alla sua crisi, immagine di una cultura borghese che aveva creato una nuova società economica ma non ancora una società dove la divisione delle classi sarebbe stata superata dalla maggior domanda del fattore produttivo lavoro su quello del capitale, come stava avvenendo in America.

La Spagna, suo paese natale, doveva vivere una crudele guerra civile, provocata dal tardivo scontro delle tensioni tra le classi. La violenza, l'erotismo, la morte, sono la triade dominante della sua personalità. Sono i tre elementi della crisi dell'Europa della prima metà del secolo, le due guerre, la fine dell'egemonia dell'Europa nel mondo, la crisi della cultura del Rinascimento e dell'Illuminismo, basata sulla fiducia nella Ragione, sulla sua capacità di risolvere tutti i conflitti, sulla difficoltà nel dare delle risposte ultime a degli interrogativi fondamentali.

L'Espressionismo Tedesco degli anni 10 e 20 è una risposta ad una situazione ancora peggiore. La volontà di potenza, il mito del superuomo, eroe dominatore, teorizzato da Nietzsche, stava distruggendo la Germania e l'Europa. La spinta irrazionale della conquista del potere stava prevalendo sopra ogni altro valore, provocando il crollo dell'Europa cresciuta sul Cristianesimo, sulla Ragione, sull'equilibrio delle forze. Kirchner, Dix, rappresentano efficacemente questa situazione.

Il Surrealismo visualizza le ricerche della Psicanalisi sulle motivazioni istintive, sui motivi nascosti del comportamento. Il sogno inconsciente come espressione, per mezzo di analogie, dei desideri vietati dalla coscienza.

I limiti della Teoria Freudiana sono superati dalla Metafisica di De Chirico che introduce l'Essere nella contemplazione di sé e del mondo nel momento in cui la luce, e quindi la vita, sta per sparire.

Marx Ernst somma tutti questi elementi.

Ma la personalità più significativa di questo secolo è Marcel Duchamp che rappresenta con le sue metafore, i caratteri fondamentali del tempo che viviamo.

L'attività della mente è la grande opera d'arte, la sua presenza visibile è solo una conseguenza.

Il pensiero è il creatore di tutto. La vita fisica ne è direttamente influenzata. Si vive più a lungo perché abbiamo imparato a curarci. La seconda metà del nostro secolo è completamente diversa dagli altri perché l'intelligenza artificiale ha incominciato ad essere una componente indispensabile della vita quotidiana.

Le fabbriche senza operai stanno diventando una realtà. La vita sarà completamente trasformata da questa nuova possibilità. Più di prima gli uomini dovranno confrontarsi con la propria coscienza, interrogarsi sul fine ultimo della propria esistenza. Vi saranno meno scelte obbligate ma la difficoltà di scegliere tra molte cose possibili.

I silenzi di Duchamp, l'invito a guardare un oggetto che abbiamo l'abitudine di vedere solo come qualcosa che serve, per scoprire allusioni, relazioni, analogie, con i nostri pensieri, emozioni comportamenti più intimi, è la grande funzione educatrice della sua arte. Se non conosciamo noi stessi non potremo più dominare il mondo artificiale che abbiamo creato.

L'arte che sollecita la riflessione, che non si limita alla seduzione del colore e della forma, è quella che arriva a una sintesi totale, a una relazione universale che supera i limiti della parola, per provocare delle idee che precedono ogni azione ed ogni emozione.

Dopo la seconda guerra mondiale l'Espressionismo Astratto Americano e l'Arte Informale in Europa, hanno documentato la catastrofe morale della crisi dell'Occidente.

La perdita dei valori tradizionali, il dubbio e l'angosciata ricerca di certezze sempre valide. Gli "Otages" di Fautrier, le esplosioni di energia prive di finalità di Wols. Gli spazi colorati senza fine di Rothko. Il gesto perentorio di Kline, per affermare la privazione dolorosa di un assoluto necessario, irraggiungibile, sono la prova del dramma morale del dopoguerra. La ricerca di certezza insidiata dal timore di una catastrofe nucleare provocata dagli attriti ideologici, dalla competizione tra Occidente ed Oriente Marxista.

Joseph Beuys è l'Artista Europeo che rappresenta nel modo più completo la Storia dell'Europa. La Germania è il cuore del continente, portatrice dei valori del Nord e dell'Est ai margini del mondo Latino, erede della cultura Greca, Egiziana, Ebraica. Dal Sud il Sole e l'armonia, l'espressione immediata della personalità.

Dal nord l'introspezione, il mondo nascosto degli istinti che si manifesta in modi indiretti.

Il conflitto di tendenze opposte, la sessualità ed il misticismo, la morte e la vita, il bene e il male, una forza che assume forme concrete, come se il mondo medievale dei malefici e le leggende delle streghe stessero per ritornare. Ma alla fine, la speranza di una risurrezione.

La fine degli anni 50 vede in Europa ed in America una grande evoluzione economica. Per la prima volta nella storia dell'umanità una grande quantità di beni di consumo sono disponibili a tutti e non più a una ristretta classe.

La Pop Art riflette questo mutamento.

Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol, sembrano esaltare il mito del consumismo, contemporaneamente sono radicalmente critici verso il feticismo del benessere. Le immagini della pubblicità, della letteratura popolare, degli oggetti di consumo di massa, sono svuotate della loro funzione per diventare forme astratte, archetipi di idee perenni contro la mortalità delle cose rappresentate.

L'Arte Minimal degli anni 60 e 70 esplora le possibilità della conoscenza. La comprensione del funzionamento logico della mente ha creato la scienza, con la scienza si può dominare il mondo utilizzando le forze e le leggi della Natura.

La logica è un grande potere per chi applica le sue leggi individuate dai filosofi Greci e dalla Scolastica Medioevale. La Geometria è la rappresentazione delle funzioni fondamentali della mente.

Gli artisti Minimal, Morris, Judd, Flavin, Andre, Serra, inventano una nuova geometria. Forme che sembrano finite sono invece infinite, non vi sono limiti nelle possibilità di comporle. La comprensione del funzionamento della mente mette in evidenza l'ignoto del suo punto di partenza, i limiti della sua enorme capacità. Diventa uno spazio di frontiera tra il conoscibile e l'inconoscibile. Una indagine sull'essenza del nostro essere, la capacità di capire.

Alla fine degli anni 60 si diffonde l'Arte Concettuale, che sviluppa i principi del minimalismo. Rovescia l'abitudine di vedere nell'arte prima l'immagine e poi l'idea che la genera. Tutte le opere d'arte esistono perché sono il risultato di un'idea, senza di essa l'Arte non esiste. L'esatta formulazione dell'idea è sufficiente

per creare l'opera. La sua materializzazione è una possibilità, utile per diffonderla, ma non è una necessità. È lo sviluppo conclusivo intuito da Duchamp. È un'arte che ha stretti rapporti con la filosofia, soprattutto linguistica. Per la prima volta questa scienza del pensiero ha avuto nell'Arte un suo parallelo. Conserva completa la sua forma di immagine comprensibile intuitivamente, e quindi è veramente Arte, non è filosofia, ma lo diventa quando si comprende la capacità espressiva dell'immagine.

Kosuth, Weiner, Barry, sono artisti che elaborano il rapporto espressione, contenuto, parola, immagine. La parola ha sempre un rapporto con un fatto reale e quindi con una immagine, ma contemporaneamente è un processo di astrazione che ci consente di comunicare.

Lewitt sviluppa dei sistemi di segni che vengono visualizzati esaurendo tutte le possibilità di combinazione contenute nei limiti delle sue stesse regole.

Una metafora delle leggi scientifiche che semplificano i fenomeni naturali consentendoci di capire una complessità che sfugge ad una comprensione totale. La storia della scienza è la storia di teorie più o meno approssimate ad una realtà che tentiamo di possedere ma che non possiamo possedere, ma anche le approssimazioni sono utili, con la tecnica possiamo produrre.

La Land Art è un altro significativo fenomeno degli anni 60 e 70.

In Europa Richard Long contempla la Natura nei luoghi più vergini e solitari dove le trasformazioni operate dall'uomo non esistono. Percorre i territori più belli della terra, perché ancora incontaminati. Unisce l'uomo alle sue origini. La cosiddetta civiltà ci fa vivere in grandi città separandoci dalla vita vera. Questa separazione è un pericolo mortale, non immediato ma certo, nel futuro, quando l'equilibrio biologico sarà sovvertito da una troppo prepotente presenza umana. Il modo in cui Long ricorda il momento della sua unione alle origini è molto semplice, delle linee di pietra o di residui vegetali, dei cerchi con i materiali trovati camminando.

I primi abitanti dell'Europa, i Celti, segnavano, 4000 anni fa, il luogo di culto con dei cerchi di pietre, nei punti in cui cielo e terra sembravano incontrarsi e unirsi. Il punto dove l'individuo mortale si sentiva parte di un processo eterno. Visione ben diversa da quella dei moderni Darwinisti che pensano essere la vita il

risultato di una combinazione accidentale di composti chimici elementari, dimenticando con poche mutazioni positive contro molte mutazioni negative non possono dar luogo a dei sistemi più complessi e permanenti perché elementari leggi statistiche non lo consentono. Più i tempi sono lunghi e le quantità grandi questa possibilità è sempre più inferiore allo zero.

Negli stessi anni a Los Angeles nasceva l'Arte Ambientale. Tre sono gli elementi fondamentali di questa ricerca, la Percezione, la Luce, lo Spazio.

La Percezione è il momento iniziale di ogni forma di conoscenza, è quindi anche l'inizio della vita. Noi percepiamo, questo è l'inizio della conoscenza di noi stessi. Conoscere se stessi è il primo obiettivo di questa arte, importante in una società rivolta in modo prevalente all'esterno, alla superficie, allo spettacolo che distrae ma che impedisce di pensare, togliendo la possibilità di scavare dentro di sé e quindi di migliorare la propria personalità ed il proprio comportamento.

Questa ricerca è la più difficile e la più impegnativa. Anche i risultati estetici sono positivi nel modo più grande o sono negativi senza possibilità di vie di mezzo.

Robert Irwin è stato il primo a sviluppare sistematicamente questo lavoro verso la metà degli anni 60. Altri artisti hanno elaborato un tema comune seguendo altre vie come Eric Orr, Douglas Wheeler, Maria Nordman, James Turrell.

A New York pittori come Robert Ryman e Brice Marden seguivano questa ricerca riportando sulla superficie della tela le emozioni della contemplazione attraverso una visione della incessante nascita e rinascita dell'Essere dentro di noi.

Altro elemento nuovo utilizzato dagli artisti ambientali di Los Angeles è la Luce. Tema di sempre della pittura. Mai prima era stata utilizzata nella sua realtà fisica. Nelle cattedrali Gotiche e Romaniche le vetrate colorate filtravano la luce diurna per raggiungere determinati effetti espressivi.

La Luce è la cosa più bella della Natura, è energia che diventa visibile.

L'energia, secondo la teoria della relatività, crea la materia.

L'Universo è fatto di energia perché è la condizione che precede la materia. Le stelle brillano perché si trasformano emettendo radiazioni sotto forma di luce. L'Arte ambientale recupera un valore perso da quando con l'inizio della industrializzazione l'arte

si è privatizzata diventando una relazione tra individui singoli, non più l'espressione della collettività.

In passato l'edificio conteneva in modo armonico uno spazio che esprimeva in una visione completa i valori ideali della società. Il Palazzo, la Chiesa. L'architettura, la scultura, la pittura creavano una unità.

La pittura è una superficie capace, quando è capace, di suscitare determinate emozioni ed idee attraverso un processo di astrazione e di accostamenti analogici, è un sistema di illusioni ottiche per creare sensazioni e pensieri che potrebbero essere reali ma che non sono reali.

L'Arte Ambientale è una totalità. È uno spazio in cui si entra. Il nostro corpo, non soltanto la nostra mente, si sposta dentro una realtà in cui si può camminare ed in cui in ogni istante si vive una esperienza ideale che è reale, non illusoria, siamo dentro con la totalità dei nostri sensi.

Turrell è l'artista che riassume questi valori per mezzo di una grande opera in corso di realizzazione, il Roden Crater nell'Arizona, in una regione che è, forse, una delle più belle del mondo, non lontano dal Grand Canion e vicino al Painted Desert. Un cratere sopra un vulcano in cui, a causa della regolarità quasi geometrica della sua forma, quando si è dentro, si può vedere la volta celeste come se si unisse alla terra, come se tutto il Creato fosse presente in quel luogo più che in qualsiasi altro. Il cratere si trova su un altipiano. Salendo per entrarvi si vede l'orizzonte in tutte le direzioni. La limpidezza dell'aria priva di umidità e di contaminanti consente la visione di montagne lontane come se fossero vicine.

È esplicita in questa scelta dell'artista l'idea di utilizzare il vulcano ed il suo cratere come un altare naturale, un santuario dove celebrare l'unione dell'Uomo con la Natura, dove l'individuo riconosce di chi è veramente figlio, attraverso le Generazioni, attraverso l'evoluzione della vita da esseri primordiali ad esseri sempre più complessi.

L'individuo muore ma il suo DNA continua a vivere nei figli, nelle generazioni future. Le istruzioni per costruire le cellule che formano il nostro corpo sono antiche di alcuni miliardi di anni, hanno attraversato immutate i rischi di essere distrutte, si sono arricchite gradualmente di sempre più ampie possibilità fino a darci il dono di contemplare la Creazione e provare una gioia

senza limiti. La vita che vive dentro di noi.

Di notte il cielo sopra il cratere si riempie di stelle, una quantità molto più grande di quanto la nostra atmosfera nebbiosa ci consente di vedere.

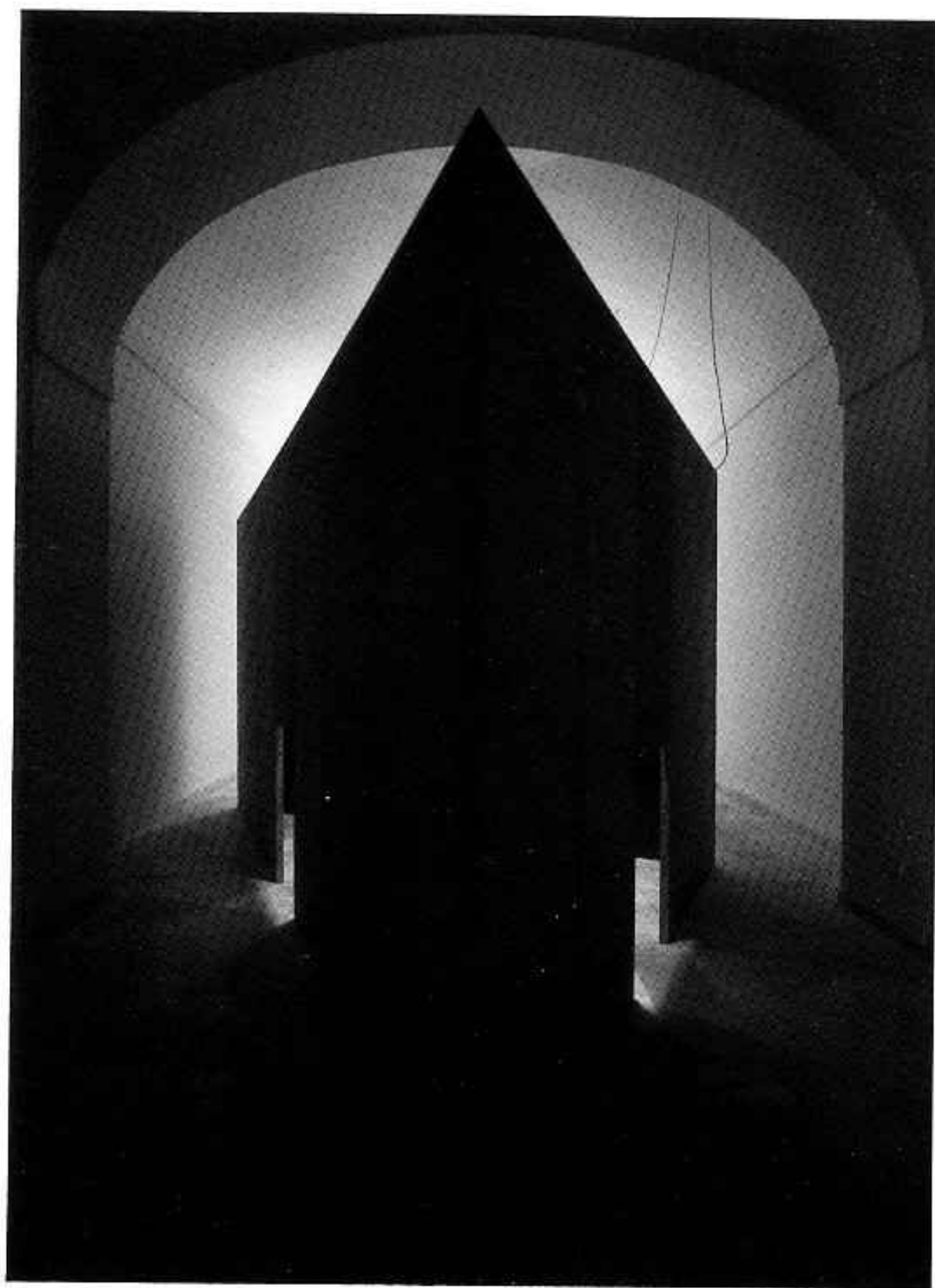
Sentiamo una istintiva attrazione per questa grande visione, non ci sentiamo persi nell'Infinito. Non abbiamo paura di guardare qualcosa di eterno, mentre noi siamo mortali.

Il nostro seme è dentro la "Grande Esplosione" che ha generato l'Universo.

Le foto che accompagnano il testo sono di Giorgio Colombo



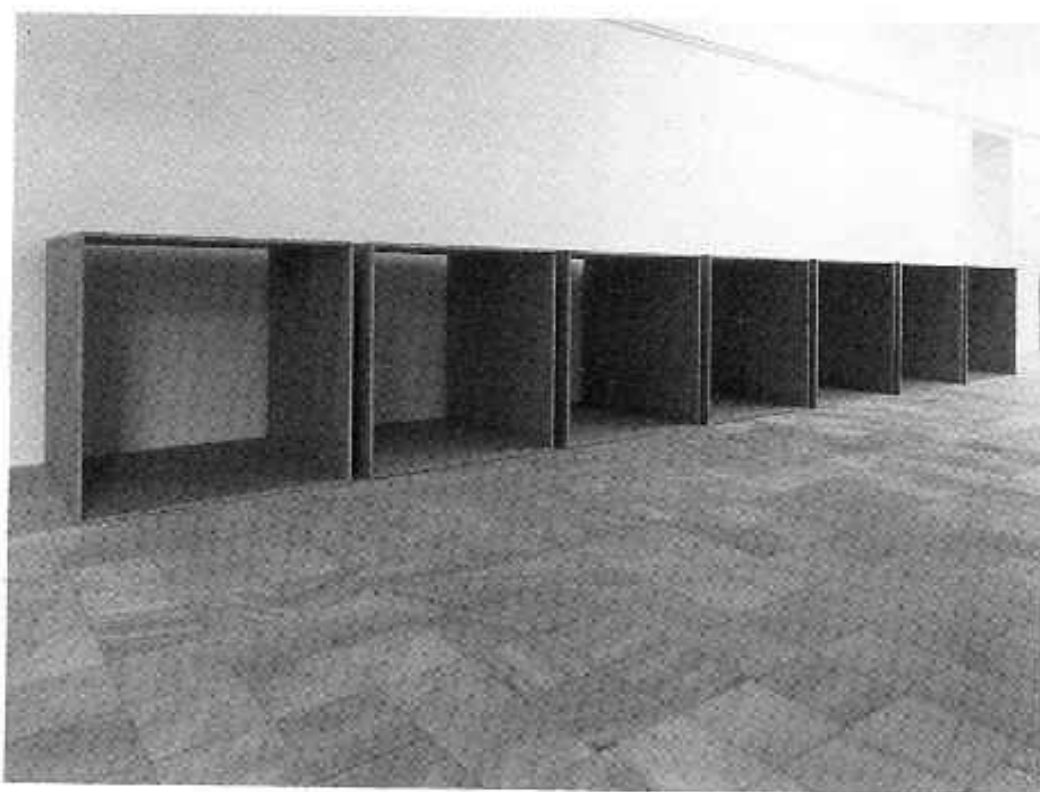
Dan Flavin, Varese Corridor, 1976, The Panza Collection



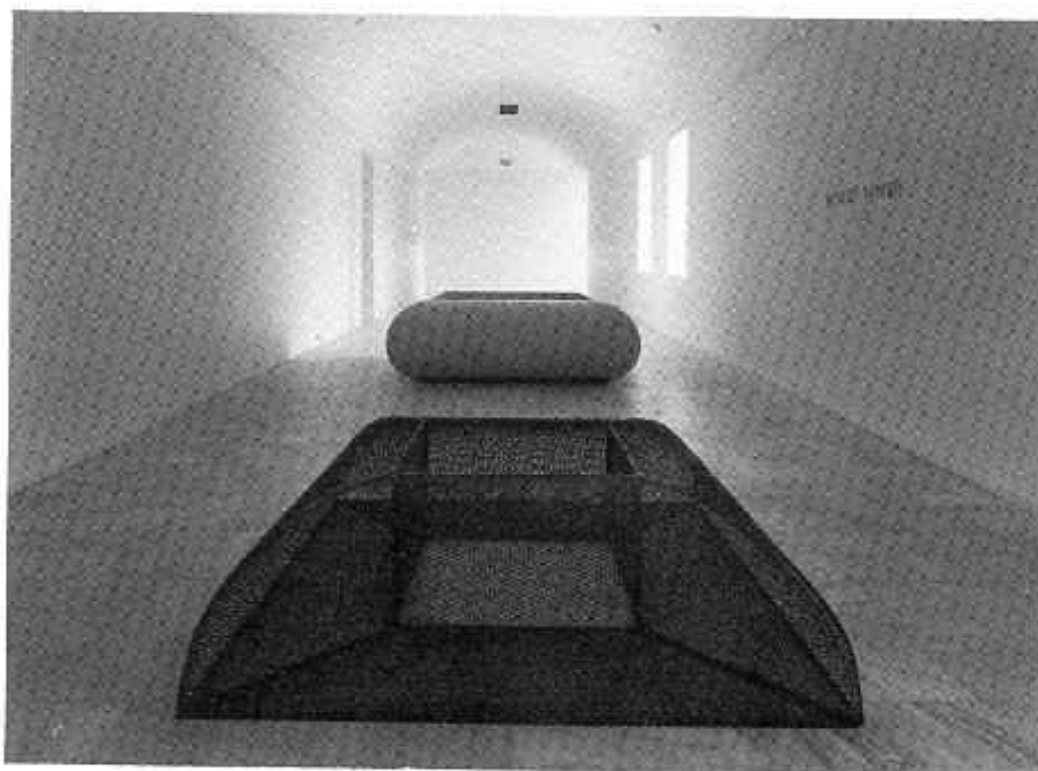
Bruce Nauman, Triangle Room, 1980, The Panza Collection



Carl Andre, Steel Piece, October 1967; 2×18 Aluminium Lock, 1968, The Panza Collection



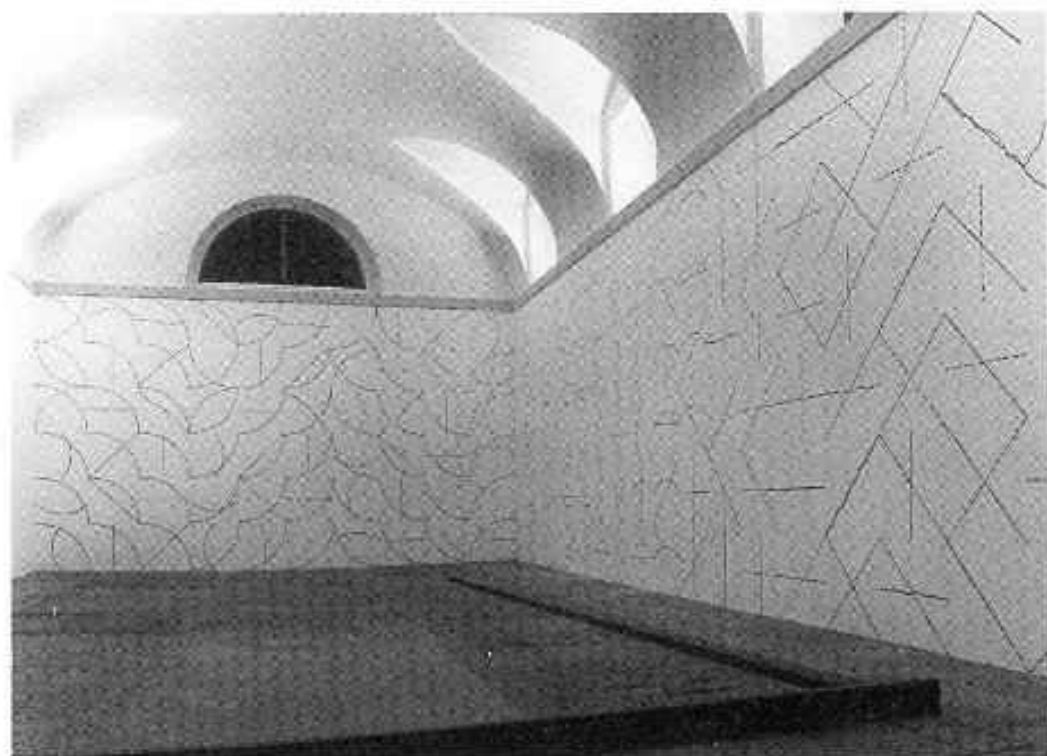
Donald Judd, Untitled, 1972-1973, The Panza Collection



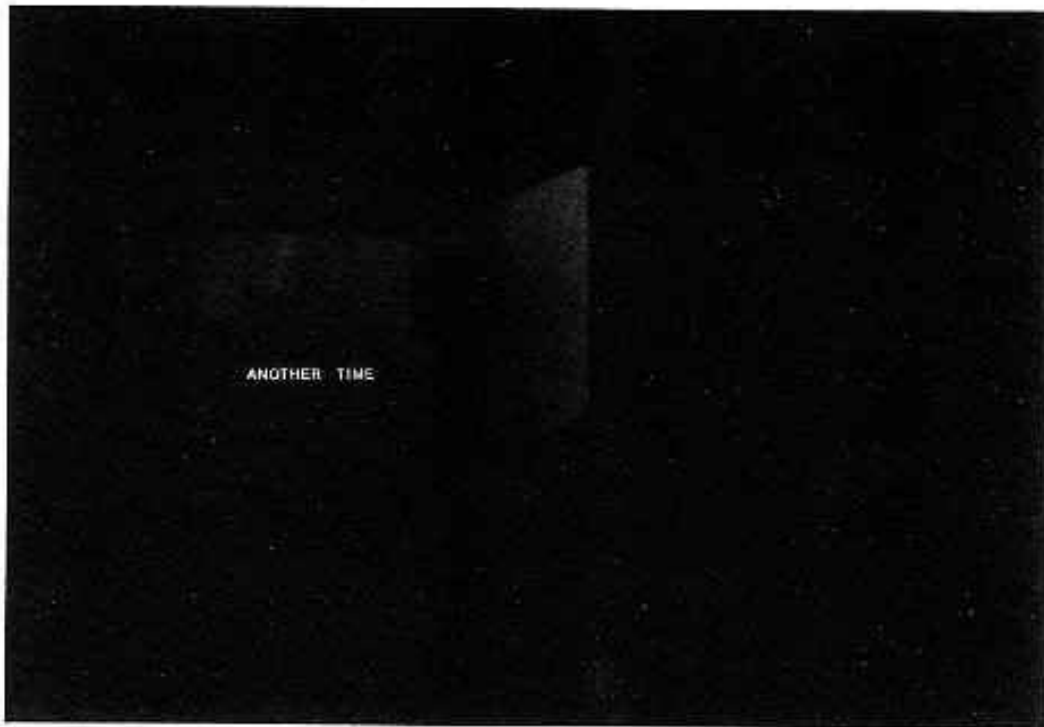
Robert Morris, Untitled (Steel grating) 1967; Untitled (1/2 round piece), 1967, The Panza Collection



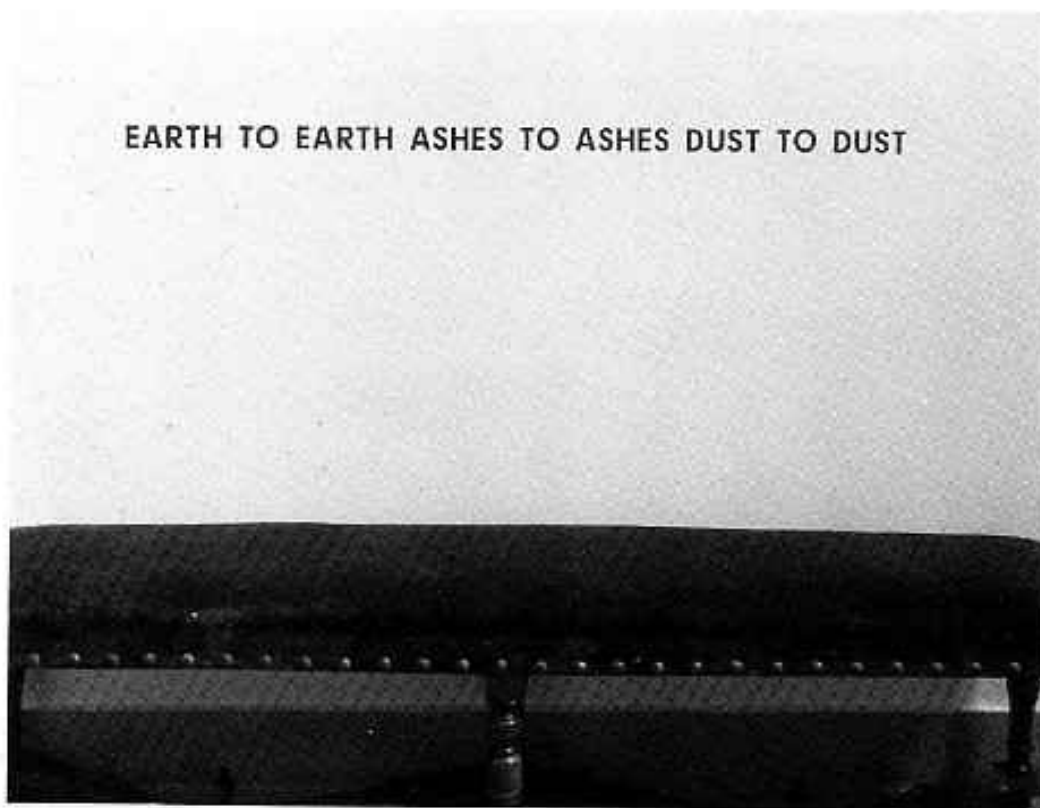
Richard Serra, Belts, 1966-1967, The Panza Collection



Sol LeWitt, Wall Drawing n. 146, September 1972
The Panza Collection

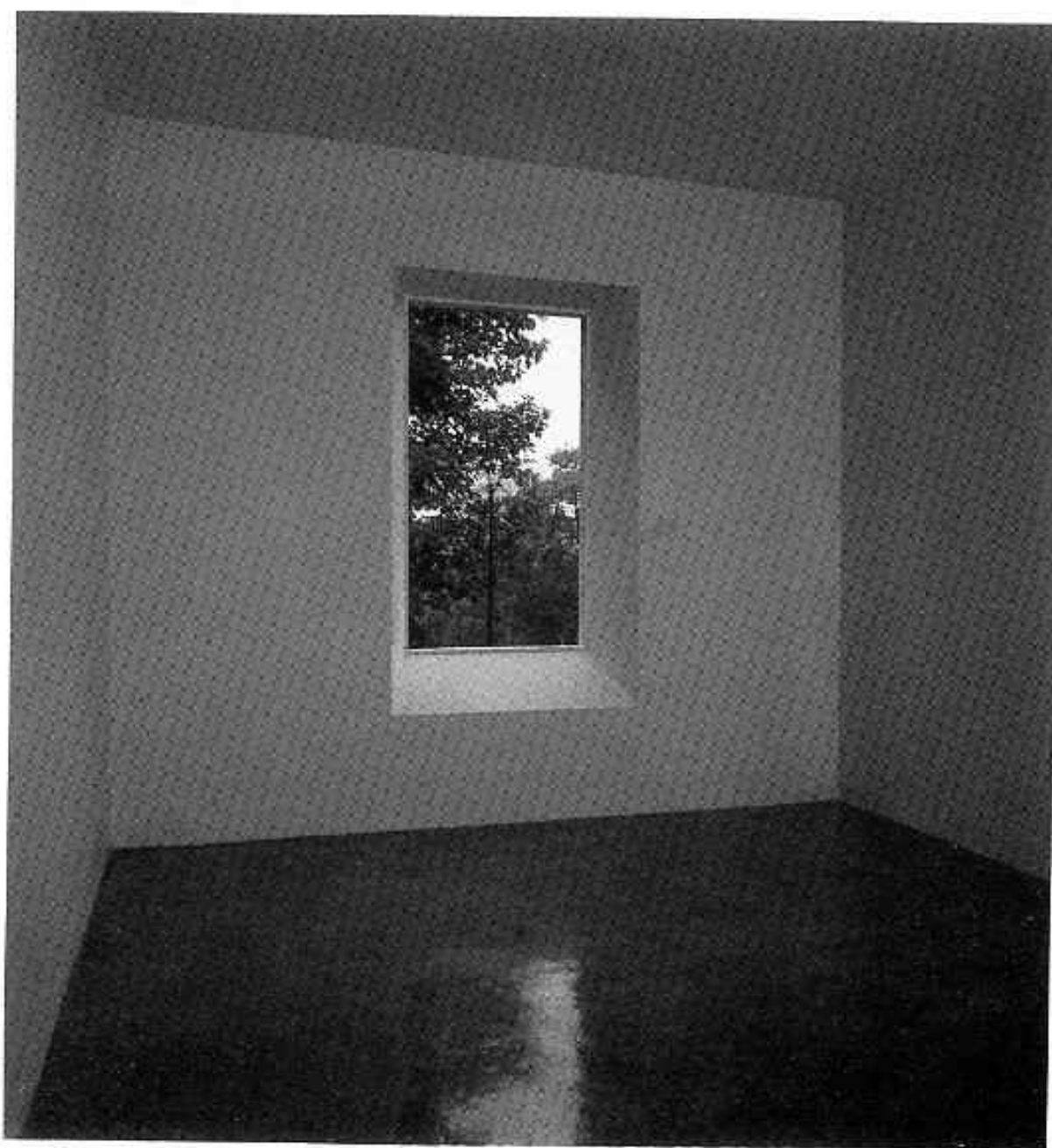


Robert Barry, It has variety. It can change, 1969-1971
The Panza Collection

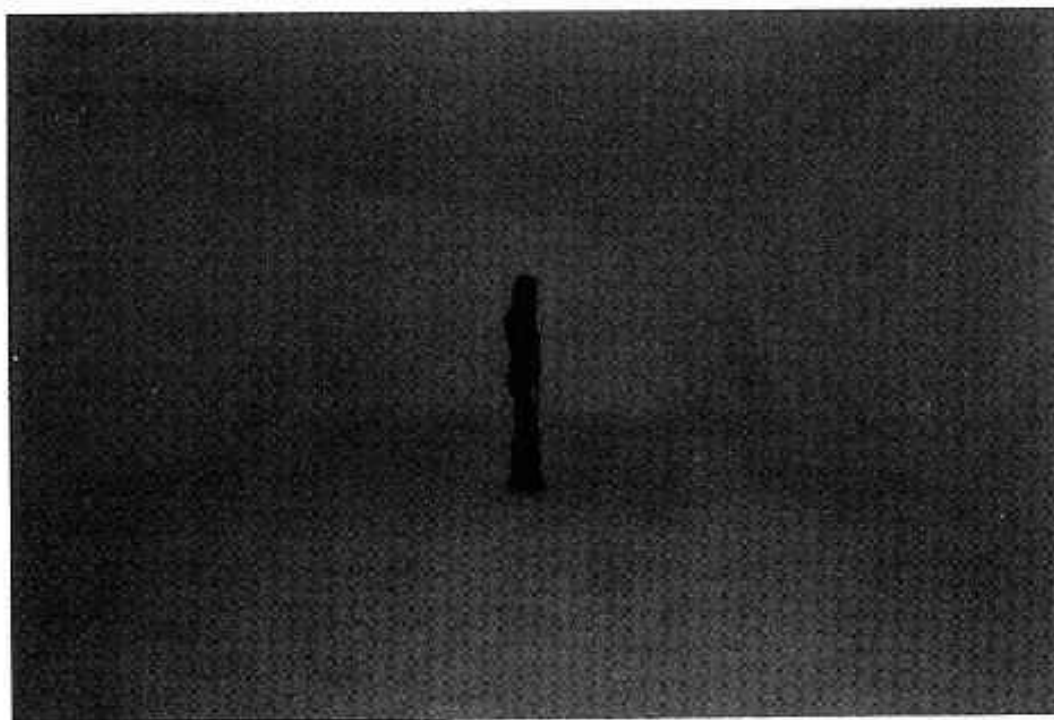


Lawrence Weiner, Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust, 1970
The Panza Collection

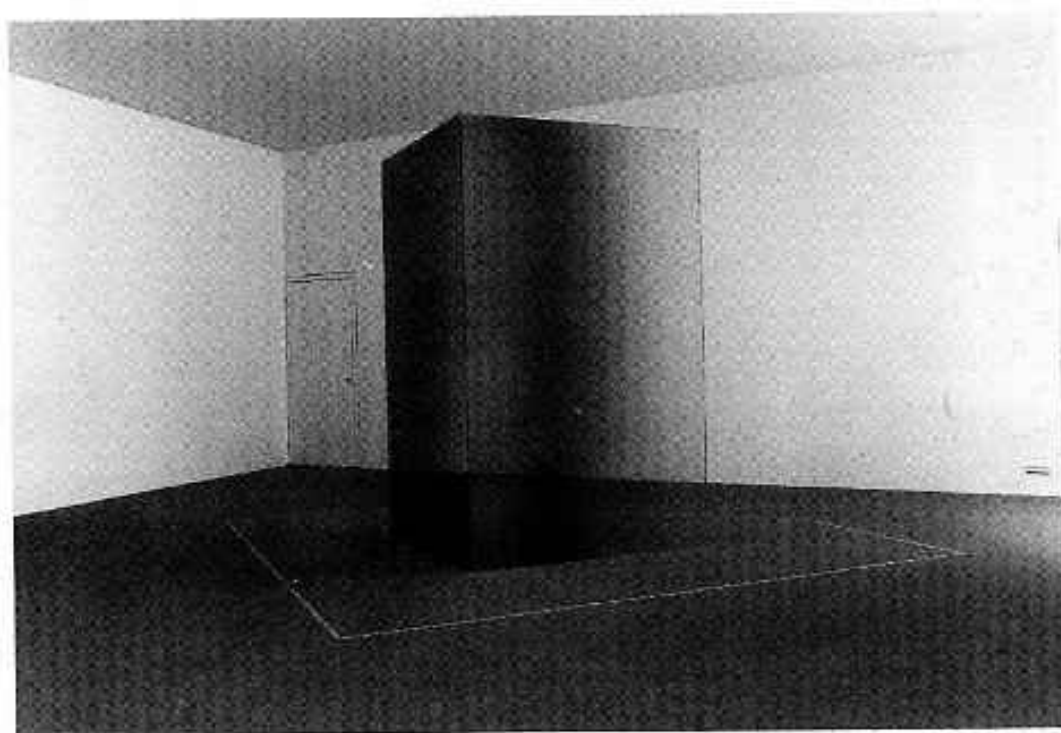
nothing ['nʌθɪŋ] intet, ikke noget; ubetydelighed, nul; slet ikke, ikke spor af (fx. *I have been fortunate; I've had a number of offers ... Fortunate nothing! They were damned lucky to get you*); a mere ~ en ren bagatel; ~ at all slet intet; ~ (else) but intet andet end, kun; ~ doing T der er ikke noget at gøre; du kan tro nej; det bliver der ikke noget af; *the police has ~ on him* politiet har ikke noget på ham (ɔ: intet anklagemateriale); *they have ~ on us* (amr. T) de har ikke noget at lade os høre; *she is ~ if not pretty* hun er meget smuk; smuk det er hun; ~ like as large ikke nær så stor; langt fra så stor; *make ~ of* ikke regne for noget; ikke få noget ud af; *I can make ~ of it* jeg kan ikke blive klog på det; ~ short of intet mindre end; ~ venture, ~ have hvo intet vover, intet vinder.



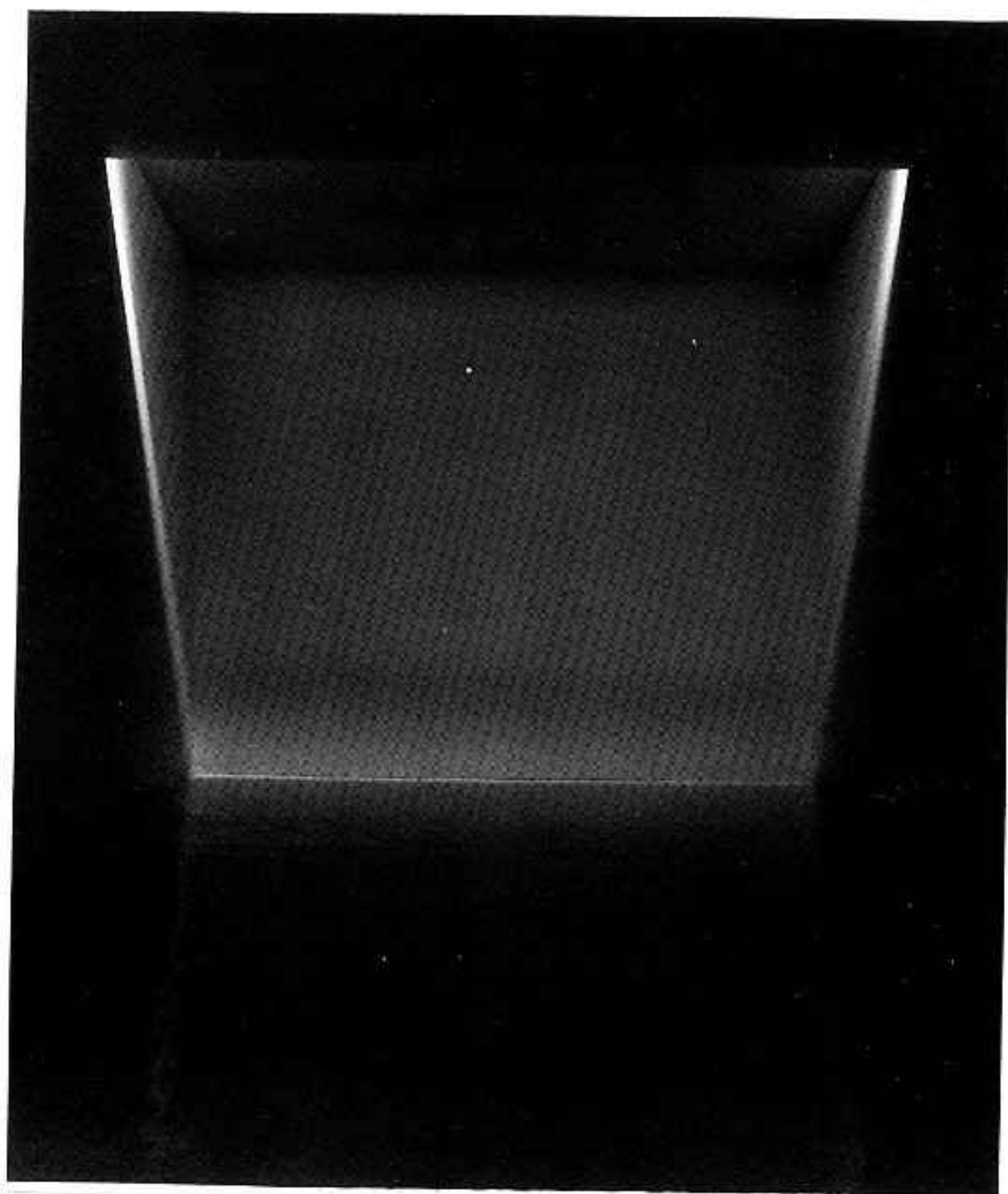
Robert Irwin, Varese Window Room, 1973, The Panza Collection



Eric Orr, Zero Mass, 1974, The Panza Collection



Larry Bell, Two Glass Walls, 1971-72, The Panza Collection



James Turrell, Virga, Varese, 1976, The Panza Collection

Art and representation of reality

by Giuseppe Panza di Biumo

Art is synthesis of all manifestations of Human existence. The sensitivity expressed by poetry and literature, philosophy, social and political ideologies, science, technology and economics is a whole of facts interdepending one on another and more or less conditioning each artist's activity and hence his creativeness. Representing these phenomena in an intuitive and synthetical way is one of his basic qualities. Everyone's personality makes choices and gives an interpretation of the events which is individual and universal at the same time. To be really valid. This will not be an interpretation on facts but on moral and intellectual causes. Even art which seems to be fundamentally only Art for Art is always a complex interpretation of a totality even if devoid of references and eventes.

Kandinsky was the initiator of Abastract Art.

Our century differs from the others because it's century where this form had full expression. He was born in Russia, a country on the boundary between past and future, in a society, one of the most backwards in Europe, where the need of renewal was stronger. The utopian hopes of those who wanted a society grounded on altruism and equality mingled with the philosophy and the materialist policy of marxism. A religion of the social renewal which had to be divulged all over the world. Lenin's death and Stalin's coming compell Kandinsky to leave Russia. The era of utopia was over and the struggle for power and the outliving of a policy was beginning.

The democratic West, the market economy where intellectual freedom was grounded on real freedom produced by the natural evolving of supply and demand, was an essential warranty for creativeness.

Picasso is not the prophet of a new world, even if for his liking

for Communism he seemed to be so, but he is the result of a figurative experience got to its crisis, he is the expression of a middle-class culture which has generated a new economic society but not yet a society where the division of classes would be exceeded by a work productive factor demand higher than that of capital, as it was happening in the U.S.A.

Spain, his native country, was going to live a cruel civil war, caused by the tardy clash of tensions among classes. Violence, eroticism, death are the prevailing triad of his personality. There are the components of the crisis of Europe in the first half of the century, the two wars, the end of supremacy of Europe in the world, the crisis of the culture of Renaissance and Illuminism, based on faith in Reason, on its capability of solving all conflicts, on the difficulty in giving final answer to fundamental questions.

German Expressionism in the first and second decades of the century is an answer to an even worse situation. The will of power, the superman's myth, ruling hero, theorized by Nietzsche, was going to destroy Germany and Europe. The irrational push to conquer power was prevailing over any other value, this causing the downfall of a Europe grown on Christian faith, on Reason, on the balance of forces. Kirchner, Dix efficaciously represent this situation.

Surrealism visualizes the researches of Psychoanalysis on instinctive motivations, on the secret reasons of behaviour. The unconscious dream as an expression, through analogies, of the longings forbidden by consciousness. The limits of Freud's theory are exceeded by De Chirico's Metaphysics which bring the Being into Contemplation of himself and of the world when light, and therefore life, are going to disappear.

Max Ernst combines all these components. The most expressive personality of this century however is Marcel Duchamp who, with his metaphors, represents the fundamental characters of the time we are living.

Mind activity is the great work of art, its visible presence is only a consequence.

Thought is the creator of everything. Physical life is directly affected by it. We live longer because we have learned to take care of ourselves. The second half of our century is completely

different from the others because artificial intelligence has started being an essential component of everyday life.

Factories without workers are becoming a reality. Life will be completely changed by this new possibility. More than before men will have to face their own consciences, to question on the ultimate aims of their existence. There will be fewer compelled choices but the difficulty of choosing among many impossible things.

Duchamp's silences, the invitation to look at an objet that we are used to see only as at something useful, to discover allusions, connections, analogies with our thoughts, emotions, innermost behaviours, is the great educational function of his art. If we don't know ourselves we will no longer be able to control the artificial world that we have created. The art that stimulates reflection, that doesn't limit itself to the allurements of color and shape is the one that comes to a complete synthesis, to a universal connection exceeding the boundaries of speech, to giving rise to ideas foregoing any action and emotion.

After the second world war American Abstract Expressionism and Informal Art in Europe testified the moral ruin of the Western crisis. The loss of traditional values, the doubt and the distressing research of always valid certainties. The "Otages" by Fautrier, the outbreaks of energy devoid of aim by Wols. The coloured endless spaces by Rothko. The peremptory gestures by Kline, which assert the painful absence of a necessary, unreachable absolute are the evidence of the postwar moral drama. The research of certainty undermined by the fear of a nuclear catastrophe caused by ideological dissensions, by the contest between the Marxian East and the West.

Joseph Beuys is the European artist who represents the History of Europe in the most complete way. Germany is the heart of the continent, it is the bearer of Northern and Eastern values at the borders of the Latin world, heir to the Greek, Egyptian, Hebrew cultures. From the South the sun is harmony, immediate expression of personality. From the North we have introspection, the secret world of instincts showing itself indirectly.

The conflict of opposite tendencies, sexuality and mysticism, death and life, good and evil, a vigour assuming concrete shapes, as if the medieval world of spells and witches' legends had to come

back. At the end, however, the hope of a resurrection.

The end of the fifties sees in Europe and in the U.S.A. a great economic evolution. For the first time in the history of mankind a great lot of consumer goods are available for everybody and no longer only for a limited class.

Pop Art mirrors this change.

Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol seem to exalt the myth of consuming, and in the meantime they are radically critical against the fetishism of welfare. The images of advertising, of popular literature, mass consumer objects are deprived of their function to become abstract shapes, archetypes of everlasting ideas against mortality of the represented things.

Minimal Art in the years '60s and '70s explores the possibilities of knowledge.

The comprehension of the mind logical working created science, with science the world can be ruled by using the energies and laws of Nature. Logic is a great power for him who applies its laws specified by Greek philosophers and by Medieval Scholasticism. Geometry is the representation of the mind fundamental functions.

The minimal Artists, Morris, Judd, Flavin, Andre, Serra devise a new geometry. Seemingly limited shapes are on the contrary unlimited; there are no limits in the possibilities of making them up. The comprehension of the mind working shows the unknown of its starting point, the limits of its huge abilities. It becomes a boundary space between knowledge and non-knowledge. A research on the essence of our being, the talent for understanding.

At the end of the years '60s Conceptual Art, that develops the principles of minimalism, spreads over. It reverses the habit of seeing in art first the image and afterwards the idea that gives rise to it. All works of art exist because they are the result of an idea, without which Art doesn't exist. The exact formulations of the idea is sufficient to create the work. Its materialization is a possibility, useful to divulge it, but it's not indispensable. It's the conclusive development intuited by Duchamp. It's an Art strictly connected with philosophy, mostly the linguistic one. For the first time this science of the thought had in Art its parallel. It maintains complete its force of image intuitively understandable,

and therefore it's really Art, it's not philosophy, but it turns into it when we understand the expressive capability of the image. Kosuth, Weiner, Barry are artist who work out the expression-contents-word-image relation. The word is always related to a real fact and therefore to an image, but at the same time it is a process of abstraction that allows us to communicate. Lewitt develops systems of signs that are visualized by using up any possibility of arrangement contained within the limits of his own rules. A metaphor of the scientific laws that simplify natural phenomena thus allowing us to understand a complexity eluding a total understanding. The history of science is the history of theories more or less approximate for a reality which we try to master though we cannot, but even approximations are useful, with the technique we can produce.

Land Art is another meaningful phenomenon in the year '60s and '70s. In Europe Richard Long gazes at Nature in the most virgin and solitary places where the transformations by man do not exist. He goes through the most beautiful places on the earth, because they are still incontaminate. He links man to his origins. The so-called civilization makes us live in big towns keeping us apart from true life. This separation is a mortal danger, not immediately but surely in the future, when the biological balance will be overthrown by a too overbearing human presence. The way Long remembers the moment he joins his origins is very simple, some stone lines or vegetable waste, some circles with the material found while walking.

The first inhabitants in Europe, the Celts, 4000 years ago marked their cult places with stone circles, in the spots where sky and earth seemed to meet and link. I was the spot where man felt himself as a part of an everlasting process. Quite a different point of view from that of modern Darwinians, who think that life is the result of a fortuitous combination of primary chemical compounds, forgetting that few positive mutations against many negative mutations cannot lead to more complex and lasting systems, because elementary statistical laws don't allow this. The longer are the times and the bigger the quantities the lower than zero this possibility is. In the same years Ambient Art rose in Los Angeles. Three are the fundamental elements of this research,

Perception, Light, Space.

Perception is the starting moment of every type of knowledge, therefore it is also the beginning of life. We become aware, this is the beginning of the cognition of ourselves. Knowing oneself is the first aim of this art, important in a society mainly addressed outwards, to the surface, to the sight that amuses but prevents from thinking, removing the possibility of looking inside oneself and therefore of improving one's own personality and behaviour. This is the most difficult and exacting research. Even aesthetic results are positive at their best or negative without possibility of middle course.

Robert Irwin first developed with method this work around the half of the years '60s. Other artists worked out a common theme following other courses like Eric Orr, Douglas Wheeler, Maria Nordman, James Turrell.

In New York painters like Robert Ryman and Bruce Marden followed this research transferring on the painting the emotions of contemplation through the unremitting birth and rebirth of the Being inside ourselves.

Light is another new component used by ambient artists in Los Angeles. Usual theme in painting. Never before it had been used in its physical reality. In Gothe and Romanesque cathedrals the stained-glass windows filtered daily life to obtain particular expressive effects.

Light is the most beautiful thing in Nature, it's energy becoming evident. Energy, according to the theory of relativity, creates matter.

Universe is made of energy because it's the state preceding matter. Stars twinkle because they transform emitting radiations in the shape of light.

Ambient Art regains a value lost since, with the beginning of industrialization, art had become private, this becoming a connection among single individuals, no longer the expression of the community.

In the past a building framed harmoniously a space that gave a complete vision of the ideal values of society. The Palace, the Church. Architecture, sculpture, painting were a whole.

Painting is a surface capable to excite, when it really is, precise emotions and ideas by means of a process of abstraction and

analogical combinations, it's a system of optical illusions which create sensations and thoughts that could be real but that are not such.

Ambient Art is a whole. It's a space we enter. Our body, not only our mind, move inside a reality where we can walk in and where in every moment we live an ideal experience that is real, non illusory, we are inside it with the Totality of our senses.

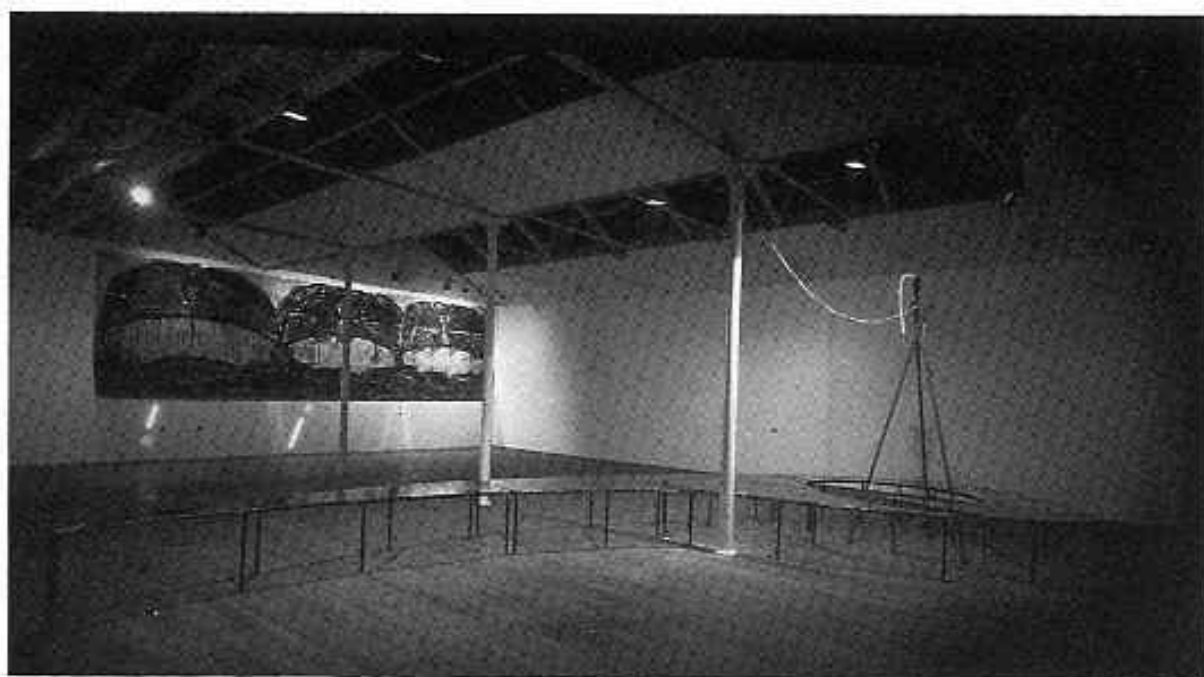
Turrell is the artist who takes on these values again by means of a big work that is going to be carried out, the Roder Crater in Arizona, in a region that is, probably, one of the most beautiful in the world, not far from the Grand Canion and near the Painted Desert. A crater on a volcano where, owing to the almost geometrical regularity of its shape, when we are inside, we can see the celestial vault as if it linked to the earth, as if the whole Universe was there in that place more than anywhere else. The crater lies on a highland. Going up to enter there, we see the horizon in all directions. The clear air without dampness and pollution allows the sight of far mountains as if they were close. It is explicit in this choice of the artist the idea of using the volcano and its crater like a natural altar, a sanctuary where the junction of Man and Nature is celebrated, where the individual realizes whose son he really is through Generations, through life evolution from primordial beings to more and more complex beings.

The individual dies but his DNA outlives in his own sons, in the coming generations. The instructions which create the cells of our body are some miliard years old, unchanged they overcame the risk of being destroyed, they have gradually enriched themselves with wider and wider possibilities so to make us the gift of contemplating the Universe and feeling a limitless joy. It's Life that lives inside ourselves.

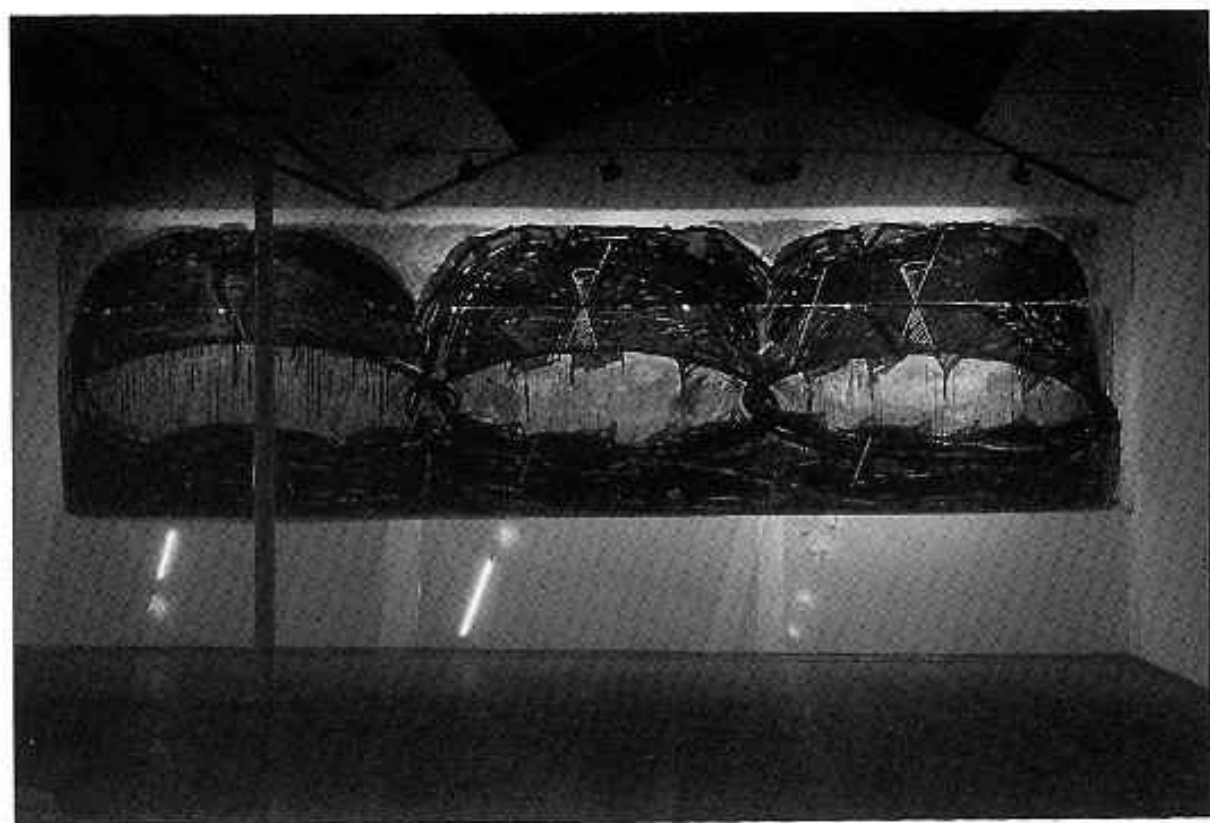
By night the sky above the crater fills with stars, much more than our foggy atmosphere allows us to see. We feel an instinctive attraction for this great vision, we don't feel lost in the Infinite. We don't fear to look at something everlasting while we are mortal.

Our seed is inside the "Great Explosion" that generated Universe.

Mario Merz

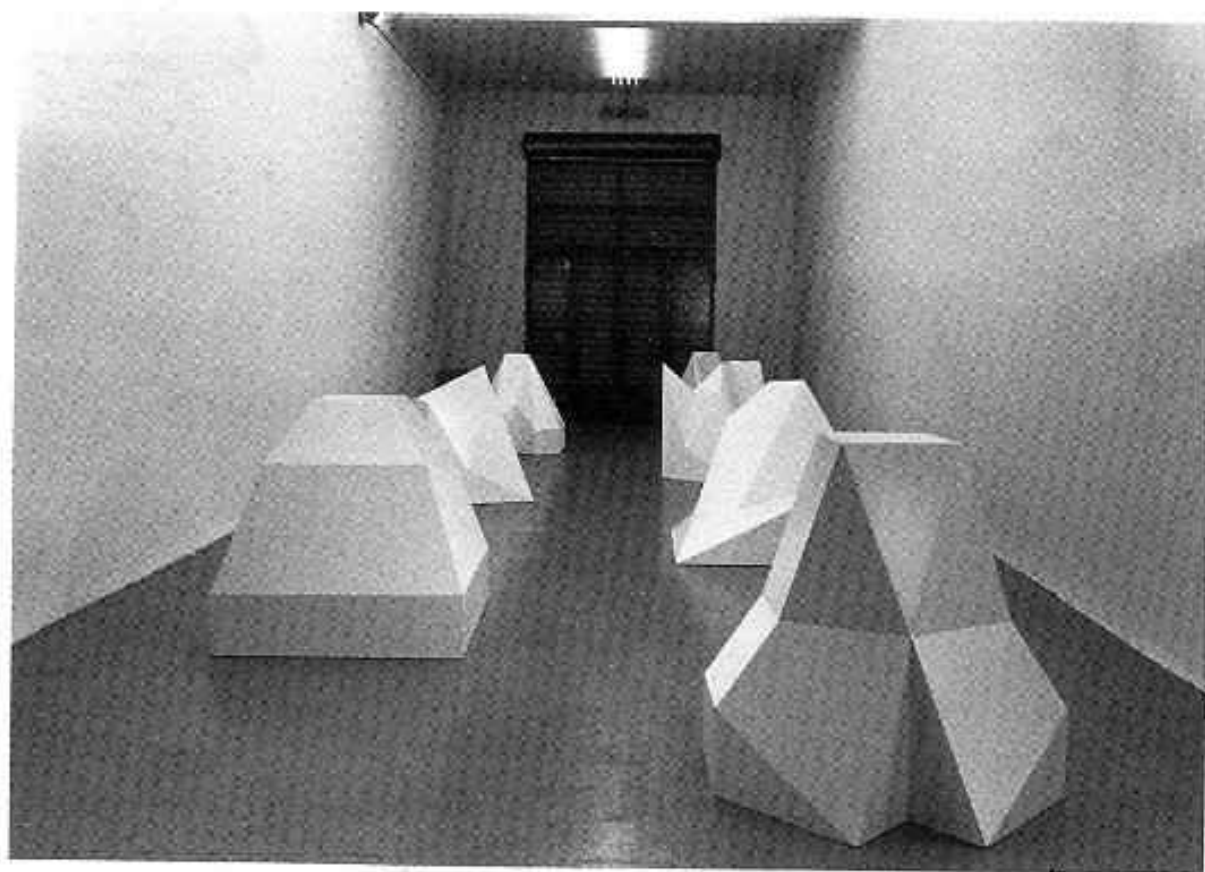


Mario Merz, Installation view, Galleria Christian Stein, Milano

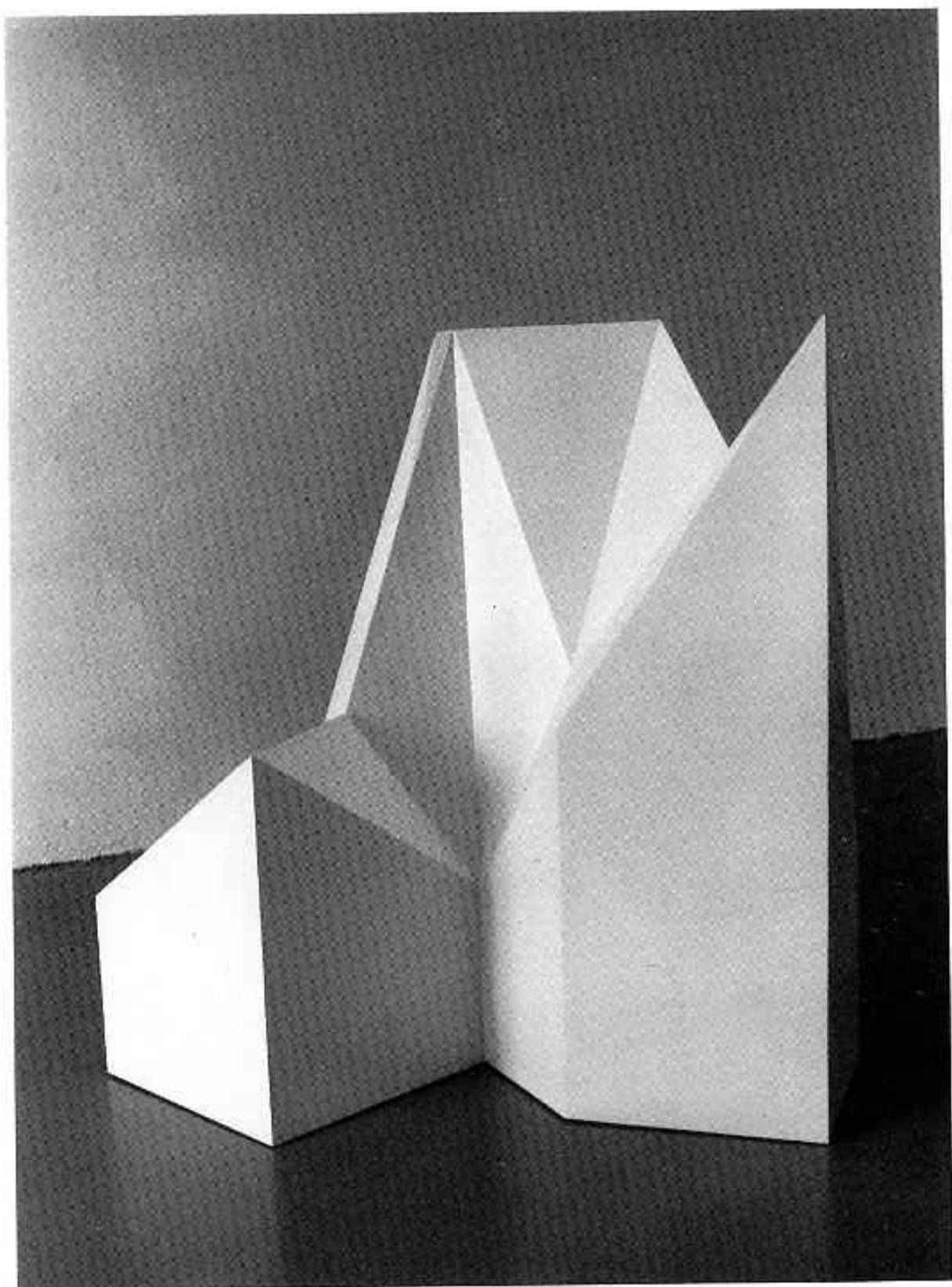


Mario Merz, Installation view, Galleria Christian Stein, Milano

Sol LeWitt



Sol LeWitt, Strutture, 1988, Galleria Massimo Minini, Brescia



Sol LeWitt, Strutture, 1988, Galleria Massimo Minini, Brescia

Two poems by Edward G. Lynch

They come one
line after another
armies of immigrant water
dying bloodless without an enemy
on paper dry beach;
and yet it's true
our throats at times
are soothed

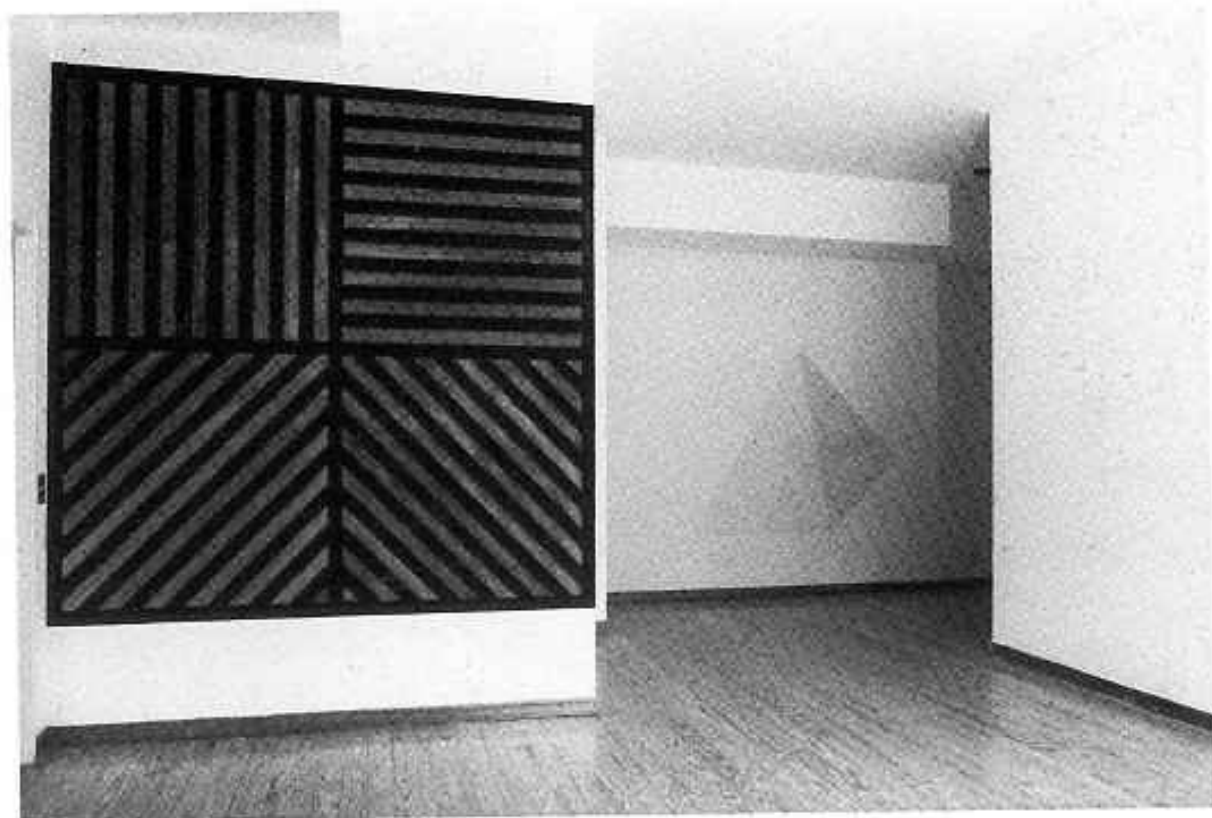


Sol LeWitt, Strutture, 1982, Galleria Massimo Minini, Brescia

EX-IM-PRESSIONS

Darker than yellow
And red put together
The blueness of the sky
Remained reasonably dry
Like word-colors kept
Wet by the moisture
Of your breath saying
So long
Ago
Good-bye
Eyes swept away... leaving
A faded echo
Of a memory
Of maybe
Light
Diluted skies

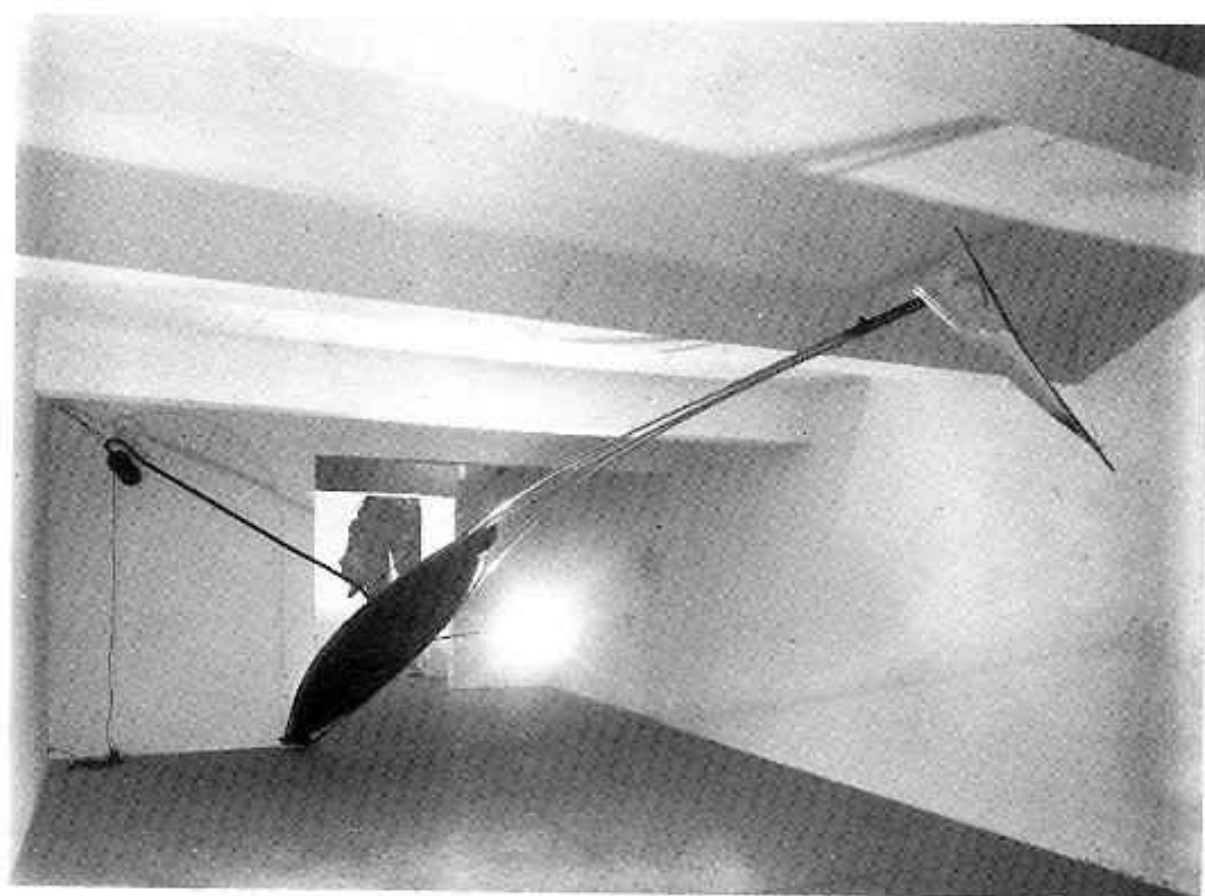
Edward G. Lynch



Sol LeWitt, Strutture, 1982, Galleria Massimo Minini, Brescia

Due poesie di Edward G. Lynch

Vengono
una riga dietro l'altra
eserciti di acqua migrante
che muore esangue senza nemici
su una spiaggia asciutta come carta;
eppure è vero
le nostre gole
sono alle volte placate.



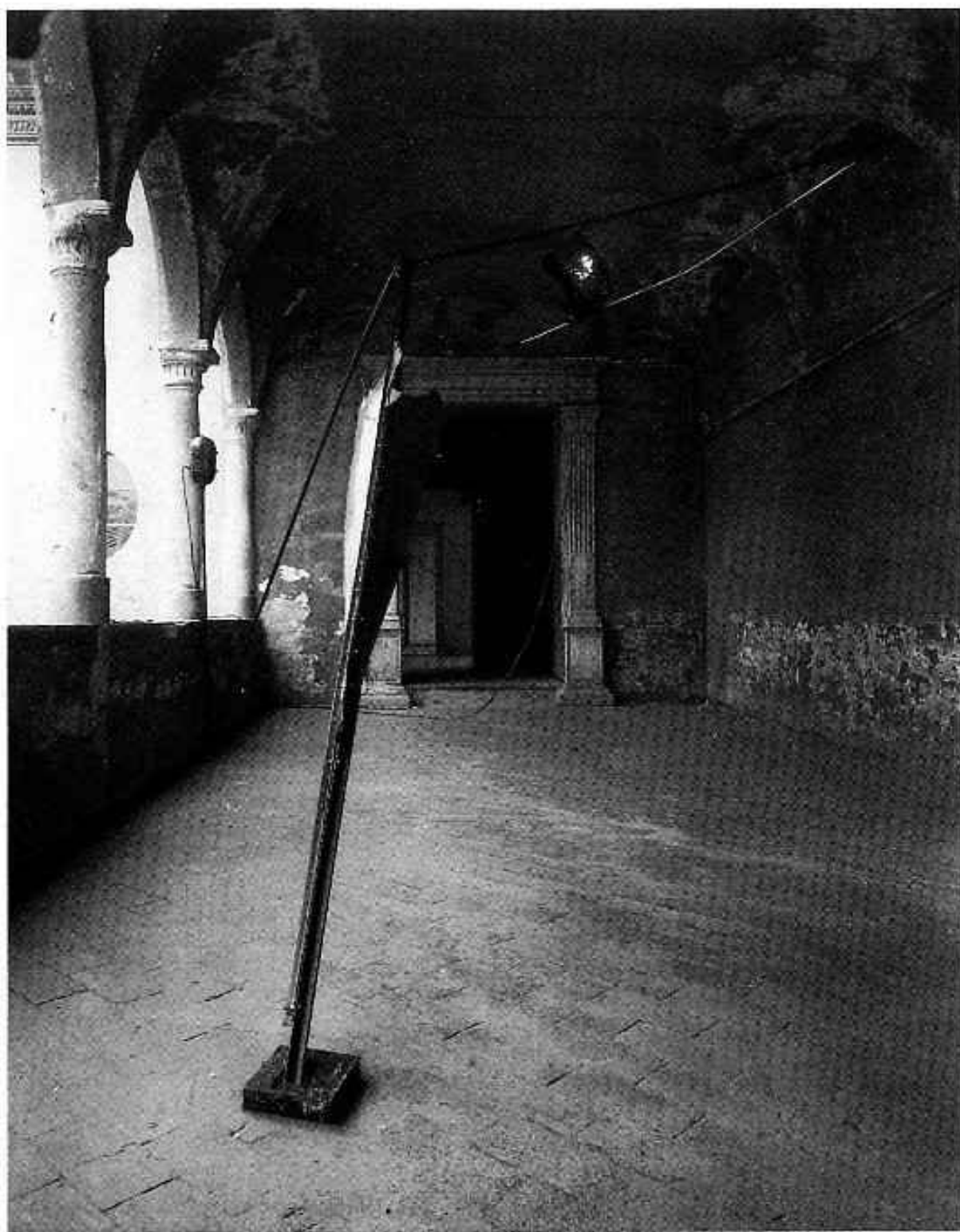
Gilberto Zorio, *Canoa*, 1988, Galleria Rosannaferri, Modena

EX-IM-PRESSIONI

Più scuro del giallo
e del rosso messi insieme
l'azzurro del cielo
rimase credibilmente asciutto
come parole-acquarelli
sempre aspersi
del tuo umido soffio
che dice
da lungo tempo
addio
Occhi spazzati via... lasciando
l'eco sbiadita
di un ricordo
di forse lievi
cieli dissolti

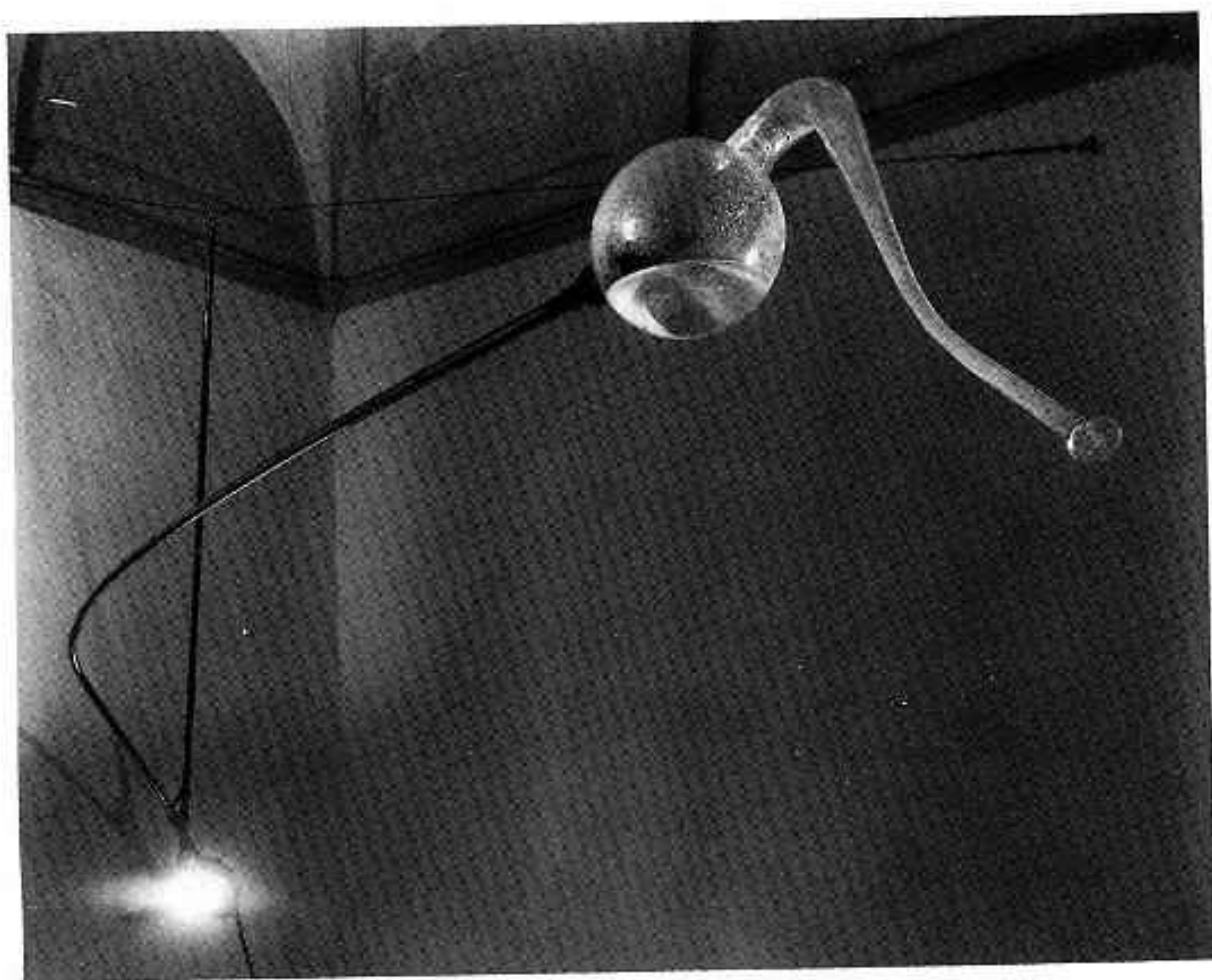
Edward G. Lynch

Traduzione di Daniele Pieroni

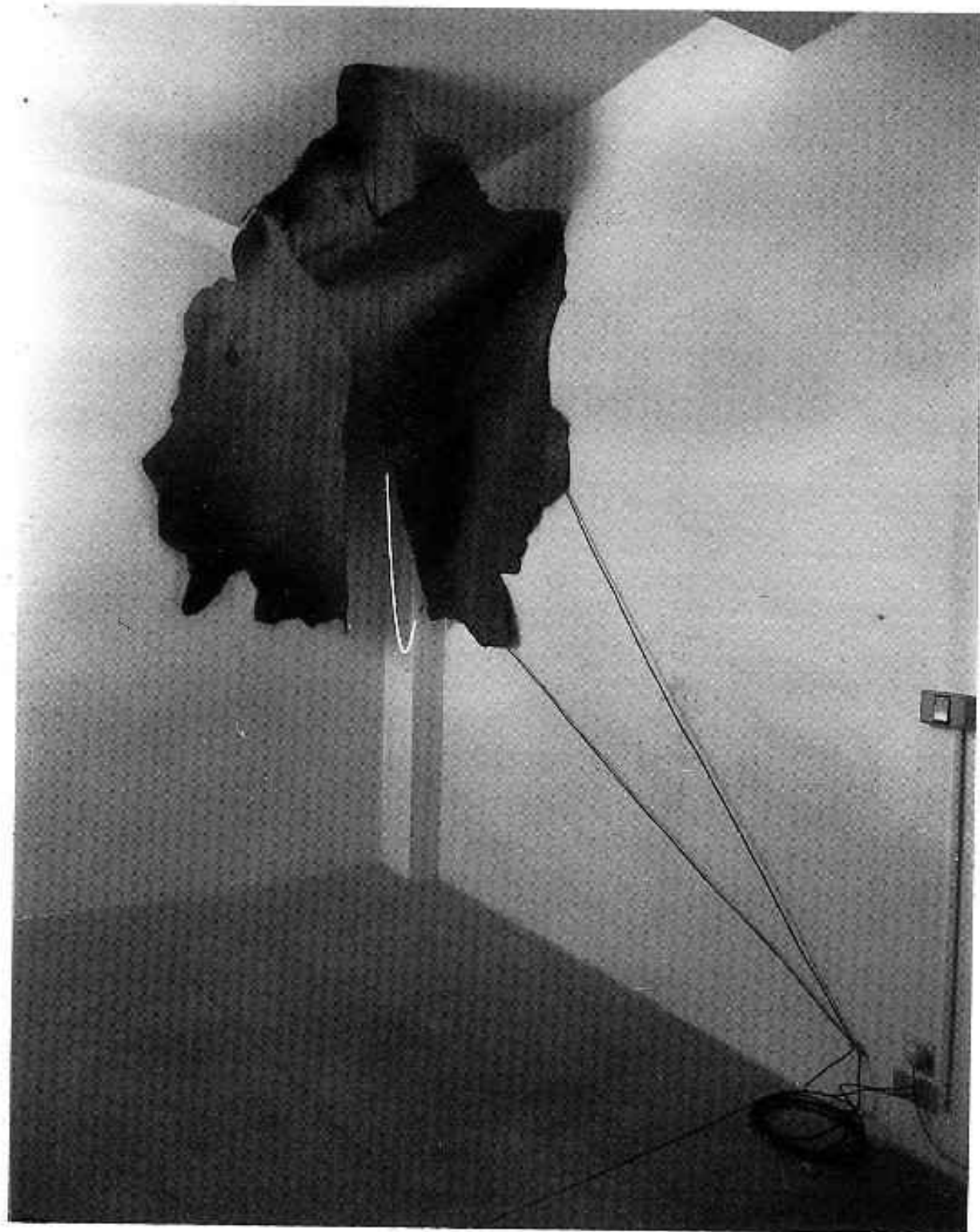


Gilberto Zorio, Senza Titolo, 1988 Galleria Rosannaferri, Modena

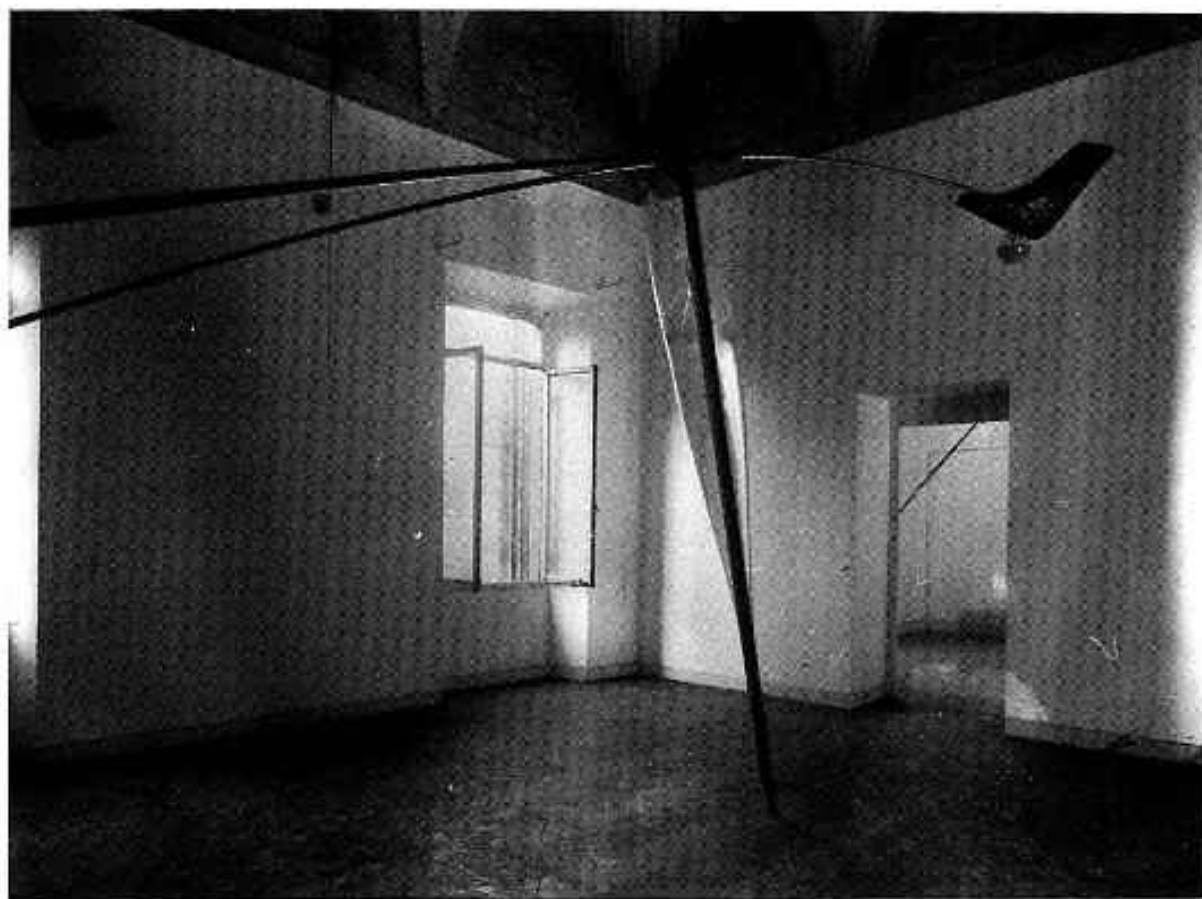
Gilberto Zorio



Gilberto Zorio, Pirex fosforescente, Galleria Rosannaferri, Modena



Gilberto Zorio, Pelli con resistenza, 1968/86, Galleria Rosannaferri, Modena



Gilberto Zorio, Senza titolo, 1988, Galleria Rosannaferri, Modena

Per Kirkeby



Per Kirkeby, Herbst 1, 1988, Mary Boone Gallery, New York



Per Kirkeby, Gryn - Sommer, 1988, Mary Boone Gallery, New York



Per Kirkeby, Querschnitt 4, 1986, Mary Boone Gallery, New York



Per Kirkeby, Gryn - Fruhling, 1988, Mary Boone Gallery, New York.

Michael Asher, Daniel Buren, John Knight

Galerie Roger Pailhas, Marseille

15 octobre - 30 novembre 1988

COMMENT CES TROIS EXPOSITIONS PERSONNELLES SE SONT ELABOREES

En février 1988, Roger Pailhas réunit à New York, Michael Asher, Daniel Buren, John Knight et Benjamin Buchloh.

Il offre aux 3 artistes l'un ou les deux espaces de sa galerie ou toutes autres possibilités pouvant être suggérées.

Après avoir accepté l'invitation Michael Asher, Daniel Buren et John Knight décident de la règle du jeu suivante:

1. Faire chacun le projet de son exposition personnelle sans jamais savoir et donc sans pouvoir tenir compte du projet des deux autres.
2. Qu'une invitation aux desiderata de chacun des artistes soit envoyée par courrier séparé à toutes ces personnes répertoriées dans le fichier de la galerie.
3. Michael Asher, Daniel Buren et John Knight décident d'autre part de n'utiliser qu'une des 2 galeries celle du cours Julien, et dans celle-ci de n'utiliser que la salle d'entrée donnant sur la rue et de l'isoler complètement du reste de l'espace.
4. Que seule l'équipe de la galerie connaîtra les 3 projets au fur et à mesure de leur arrivée, ne les dévoilant à personne d'autre ni surtout aux 2 autres artistes.
5. Il est d'autre part prévu et accepté d'avance par Michael Asher, Daniel Buren et John Knight que si les objets des projets proposés se gênent formellement (à cause de leur taille ou de leur emplacement) que c'est alors au directeur de la galerie qu'incombera la responsabilité de les altérer de façon à ce que tout entre dans l'espace.
6. Cette règle s'est élaborée petit à petit de mars à août 1988 à la suite de fréquentes rencontres et échanges à 2 ou à 3 entre les 3 participants à New York, à Los Angeles et Paris.
7. Chaque artiste a effectué au moins un voyage préliminaire à Marseille entre mars et septembre 1988.

Signé *Michael Asher, Daniel Buren, John Knight*

Marseille le 15 octobre 1988

Michael Asher, Daniel Buren, John Knight

Galerie Roger Pailhas, Marseille

15 ottobre - 30 novembre 1988

COME SONO STATE REALIZZATE QUESTE TRE MOSTRE PERSONALI

Nel febbraio 1988, Roger Pailhas riunisce a New York Michael Asher, Daniel Buren, John Knight e Benjamin Buchloh.

Egli offre ai tre artisti l'uno o i due spazi della sua galleria o tutte le altre possibilità che possano essere suggerite.

Dopo aver accettato l'invito, Michael Asher, Daniel Buren e John Knight decidono le seguenti regole del gioco:

1. Fare ciascuno il progetto della propria mostra personale senza mai sapere e dunque senza poter tenere conto del progetto degli altri due.
2. Che un invito ai desiderata di ciascuno degli artisti sia inviato per corriere separato a tutte quelle persone registrate nello schedario della galleria.
3. Michael Asher, Daniel Buren e John Knight decidono d'altra parte di non utilizzare che una delle due gallerie, quella del corso Julien, e in quella di non utilizzare che la sala d'entrata che dà sulla via e di isolarla completamente dal resto dello spazio.
4. Che solo l'équipe della galleria conoscerà i tre progetti man mano che arrivano, non svelandoli a nessun altro né soprattutto agli altri due artisti.
5. È d'altra parte previsto e accettato anticipatamente da Michael Asher, Daniel Buren e John Knight che se gli oggetti dei progetti proposti si intralciano formalmente (a causa della loro dimensione e collocazione) incomberà allora al direttore della galleria la responsabilità di alterarli così che tutto entri nello spazio.
6. Questa regola è stata elaborata a poco a poco da marzo ad agosto 1988 in seguito ai frequenti incontri e scambi a due o a tre fra i tre partecipanti a New York, Los Angeles e Paris.
7. Ogni artista ha effettuato almeno un viaggio preliminare a Marseille fra marzo e settembre 1988.

Firmato *Michael Asher, Daniel Buren, John Knight*

Marseille, 15 ottobre 1988



Daniel Buren 1988 (Détail), De quelques interférences: interstices.
Travail in situ. Mur du fond: Michael Asher (détail)
Mur droit: John Knight: Marseille, marque déposée. Tirage offset en 1
exemplaire, Galerie Roger Pailhas, Marseille.



Daniel Buren, 1988, (Détail), De quelques interferences: interstices.
Travail in situ. Galerie Roger Pailhas, Marseille.



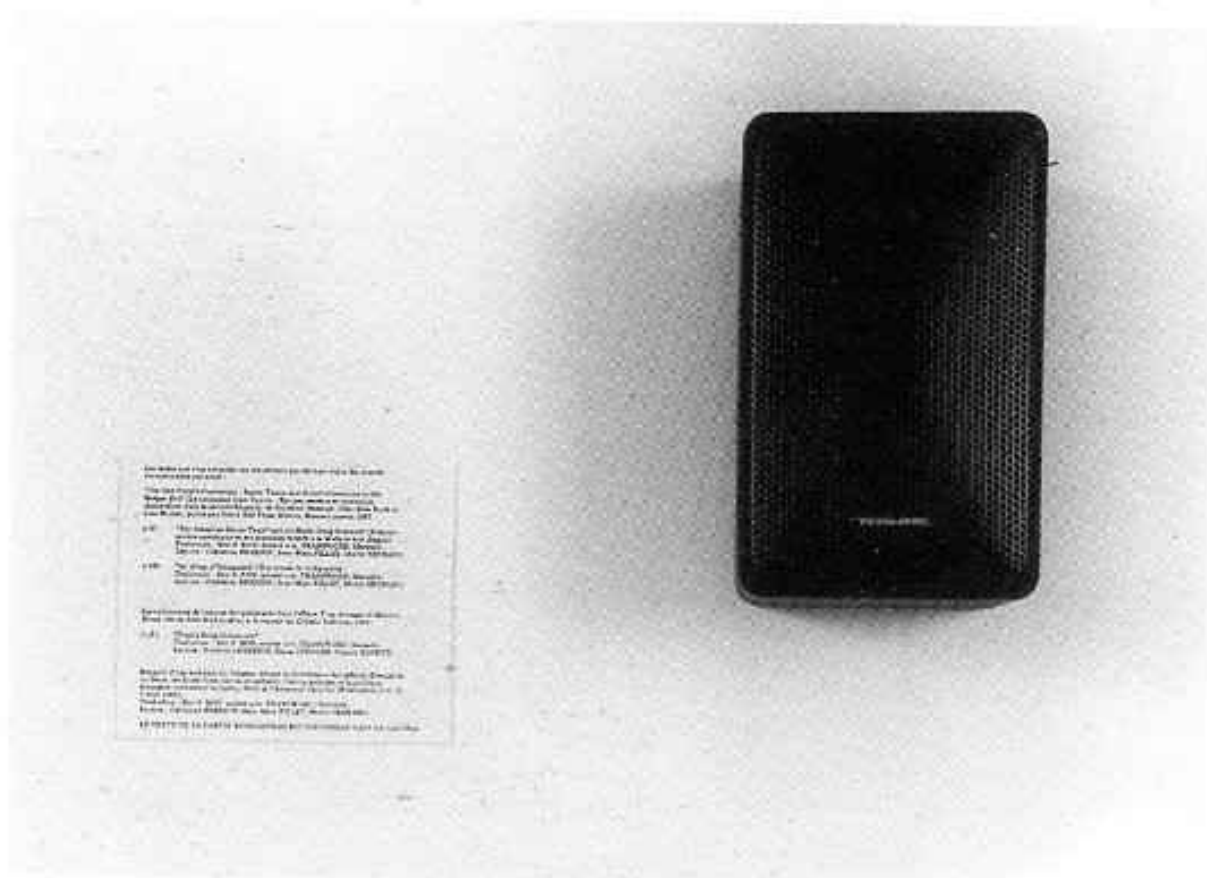
John Knight (au mur), Marseille, marque déposé. Tirage offset en 1 exemplaire.
Daniel Buren, 1988 (Détail) de quelques interférences: interstices.
Travail in situ.
Exposition Asher, Buren, Knight, 1988 Galerie Roger Pailhas, Marseille

John Knight, 1988

Marseille, marque déposée

Tirage offset en 1 exemplaire.

John Knight, 1988 (Détail). Marseille, marque déposée, Tirage offset en 1 exemplaire, Galerie Roger Pailhas, Marseille



Michael Asher (détail), Exposition Asher, Buren, Knight 1988
Galerie Roger Pailhas, Marseille



John Knight, 1988, Marseille, marque déposée. Tirage offset en 1 exemplaire
Galerie Roger Pailhas, Marseille

Pompei

by Claudia Rattazzi

They had walked, arm in arm and not too quickly, off the train, across the platform, through the station, and down the road bordered by tall evergreens, beyond which orange and lemon trees were bright with fruit, and now they stood at the ticket booth. Francesco could see — on the hill behind it, and in the hill, it seemed — the crumbling perimeters of brown brick structures, which embroidered the dusty hill like decrepit lace. As they walked closer, walls rose and defined their ragged edges, their frayed solidity; columns lolled or had had their tops lopped off; lines converged, streets diverged, and the ruins of an ancient city emerged. But something inside Francesco was skeptical, or rather, incredulous: a buried city, preserved in a hard ash mold for practically two thousand years? How could the arches brace and the mortar hold fast? He had watched his mother pay for their tickets, seen her lips move as she spoke, but Frank felt, as he had for the past few days, as though the pressure of the airplane cabin had never been relieved and his ears were unable to absorb anything but muffled sounds. It was like being underwater.

She was talking to him, about the time they had visited Italy when he was seven years old, which until then he had remembered as a vacation — a hot, bright summer of swimming — but now Francesco realized it had been his grandfather's death that had brought them. His mother, however, was recalling their trip to Pompei, and associated memories. "We used to come here all the time when we were courting, and he knew about everything. I thought he was making it all up to impress me, and so I loved his imagination...". It had been her idea to come to the ruined city that day, and Francesco thought it might be good for her; painful, but the pain of remembering happy times, a pain old people do not mind. Francesco could not abide that



Michael Biberstein, Primal Landscape, 1987 (détail) Galeria Marga Paz, Madrid

pain, and he fought remembering his father and that summer when he had played merchant at the ancient marble-topped stalls, the deep amphorae of which, his father had told him, once held grains and nuts and flour.

There were only a few people around, mostly in twos or threes; foreigners, and Italians with accents from the North or further South, which Lucia was surprised still to recognize instantly, though the voices dissipated quickly without roofs or doors to contain them. She imagined the people who had filled this city; their rich civilization adorned with art and burgeoned by business, their mystical eroticism, came back to her as things she had known, in her husband's voice. Francesco, her only son, who held her arm and walked slowly beside her, did not resemble his father, but rather hers, and the solemnity of their march brought to mind her wedding day. Since they had come back to Naples, she had been floating on a river of memories, spinning into eddies and whirlpools that left a burning tightness inside her, like joy but completely disorienting, so that her son's arm was necessary, as it had never been before, to keep her balanced on her old legs. Three days before she had buried her husband, and her son had watched his father lowered into his paternal earth after having transported his corpse, in a reversed replay of immigration, from their home on the eastern coast of America to the western coast of Italy.

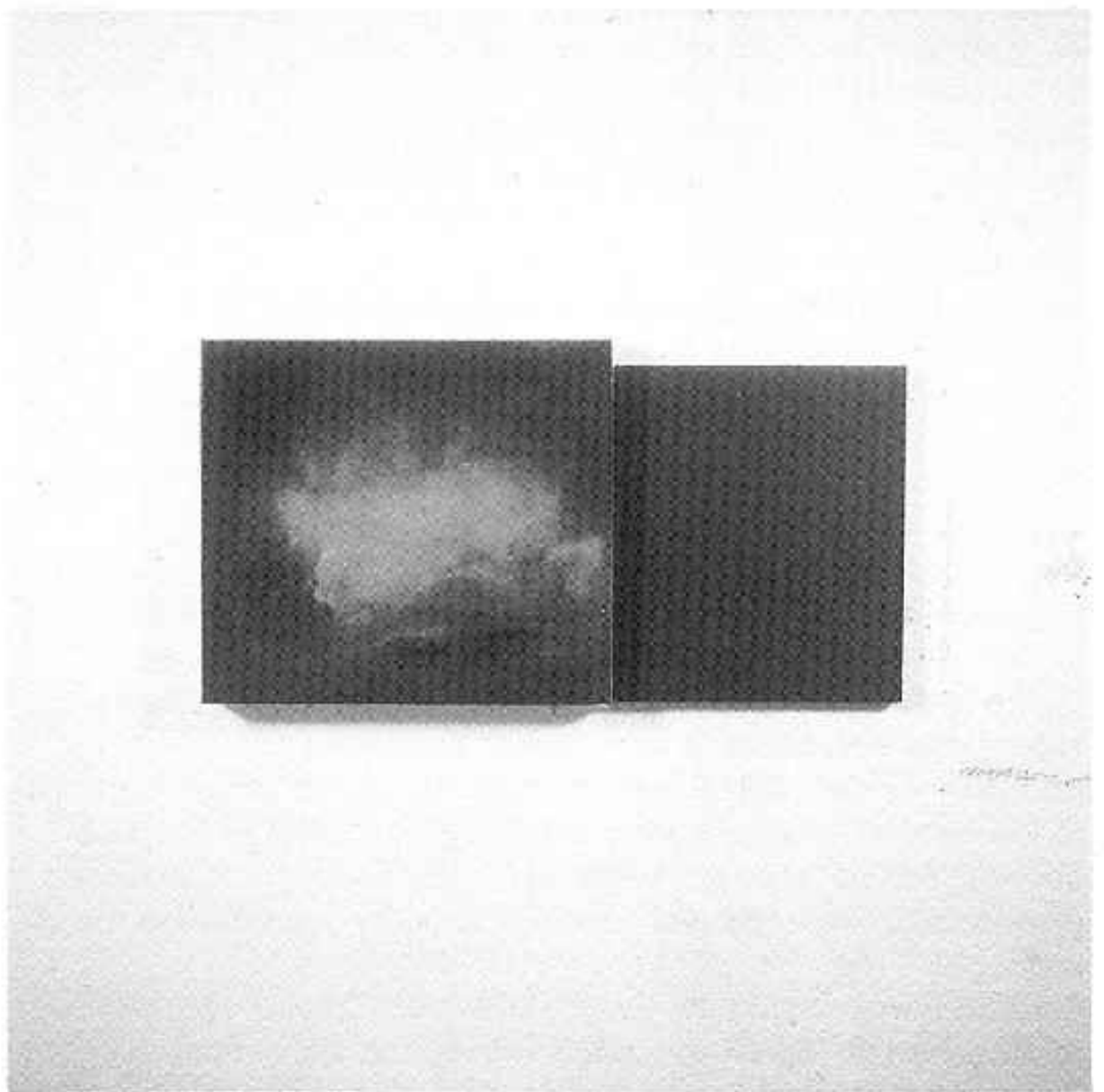
Francesco was middle-aged, looked thoroughly American, and was in fact called Frank, having been born and raised on that side of the Atlantic by his emigre' parents, who had realized a moderate American dream with a clotheshanger manufacturing company in Long Island City, Queens. He received a bachelor's degree in economics and for nearly twenty years had managed the finances of his parents' enterprise, his genes overcoming the preference for making it alone which was bred in the family-free environment of American institutions of higher learning. Indeed, his intense love for his family — consisting solely of this mother, father, and himself, as he was an only child and his parents had left their parents and siblings in Italy — belied his American upbringing and distinguished him from the hordes of seemingly self-conceived individuals, with whom he first studied and later worked, who populated the New York metropolis. Frank's grief was hybrid, too, combining an Italian son's assumption of

responsibility and an American's reticent decorum.

His mother had found comfort in her son's ability to organize all necessary arrangements smoothly and with a certain finesse, so that she needed only grieve, which she did with noble reserve and none of the theatricality that some of her Anglo-Saxon friends no doubt expected of an Italian. When she had come back, she had been confronted with her own surprise at how little her countrymen — *paesani*, as American Mafia lore would have one say — resembled that very stereotype, which was based on a generation of uneducated, desperate immigrants. The Italians among whom she had not lived since she was a young woman fifty years before, from which her husband came as well, were the inheritors of a rich culture and family trees that towered like redwoods. This had comforted her, too; being Lucia instead of Lucy and speaking Italian, she felt at home, though haunted by reminders of death and age — her own and that of her two sisters and of her brother-in-law and his family, the youngest members of which she knew only in the abbreviated language of polyannual photographs.

Francesco, however, seemed to his mother to feel estranged; he spoke rarely though he knew Italian rather well, having studied it in college as well as growing up with it at home, and Lucia thought perhaps he was overwhelmed by the simultaneous shrinkage of his nuclear family and inflation of his extended one. Her husband's death had been slow enough for them to consider and agree on his burial beside his mother and father in the family plot overlooking the sea just outside of Naples, and he had suffered little, for which Lucia was happy. But she could not avoid seeing his death as utterly useless, for though he was a full thirteen years her senior, he had never lost his mental clarity. She remembered her mother's slow decay, and the continuous struggling of their communication after the senile widow had come to die by her daughter's side, and the guilty relief at the end. She had felt no such thing this time, but wondered if Francesco perhaps had, for a parents' death is in many ways always the same.

There was nothing he could safely think about, Frank realized as they entered the piney park bordering the amphitheaters of Pompei, which seemed impossibly sturdy, their brick phenomenally regular, so that he became convinced it had been recently built.



Michael Biberstein, Untitled Diptych, 1987



Michael Biberstein, Untitled, 1986

Pompei never existed, nor had his father; his mother had never been young; he had never been happy, he had never been a child. Something in his stomach swayed and he realized that he was standing still, alone. His mother had climbed the concentric levels of the amphitheater and sat in a patch of sun; the gray in her hair — it wasn't all gray — glinted when her head moved as she called to him. He went up slowly, watching the crease in his pants stretch when he lifted his knee, and stood a few steps above his mother so the rumble of her words would not reach him. From there he could see the mazing pattern of the streets and courtyards, and what he thought were clouds on the horizon defined themselves as mountains veined with snow.

She was looking down at the stage where she had seen Plautus performed in her youth, when two burly young men entered the amphitheater from an arch to the left of the stage. One wore a white jacket and the other had very black, very short hair, and when they spoke, Lucia recognized their heavy Neapolitan accents, first with pleasure then, as she remembered her sisters' stories of purse-and chain-snatchings, with fear. She gathered her strength, stood, and made her way up to Francesco without looking back. When he turned to her he caught the black-haired man's eye and was overwhelmed by the certainty that he was unable to protect his mother. She pulled him after her quickly, and he stumbled on an irregular step, throwing his mother off balance as well. As he fell he saw the two men coming up the stairs — deliberately, slowly, and without the tourist's characteristic glancing about — and caught himself on an ash — and rain-worn bench, the smoothness of which astounded him at that close range. Lucia had stopped her fall with an outstretched hand, bracing herself on an undulated step and unhooking her arm from her son's as he fell sideways. They helped each other up, unhurt, and she led him over the crest of the amphitheater's outer wall and down a long, single flight of steps.

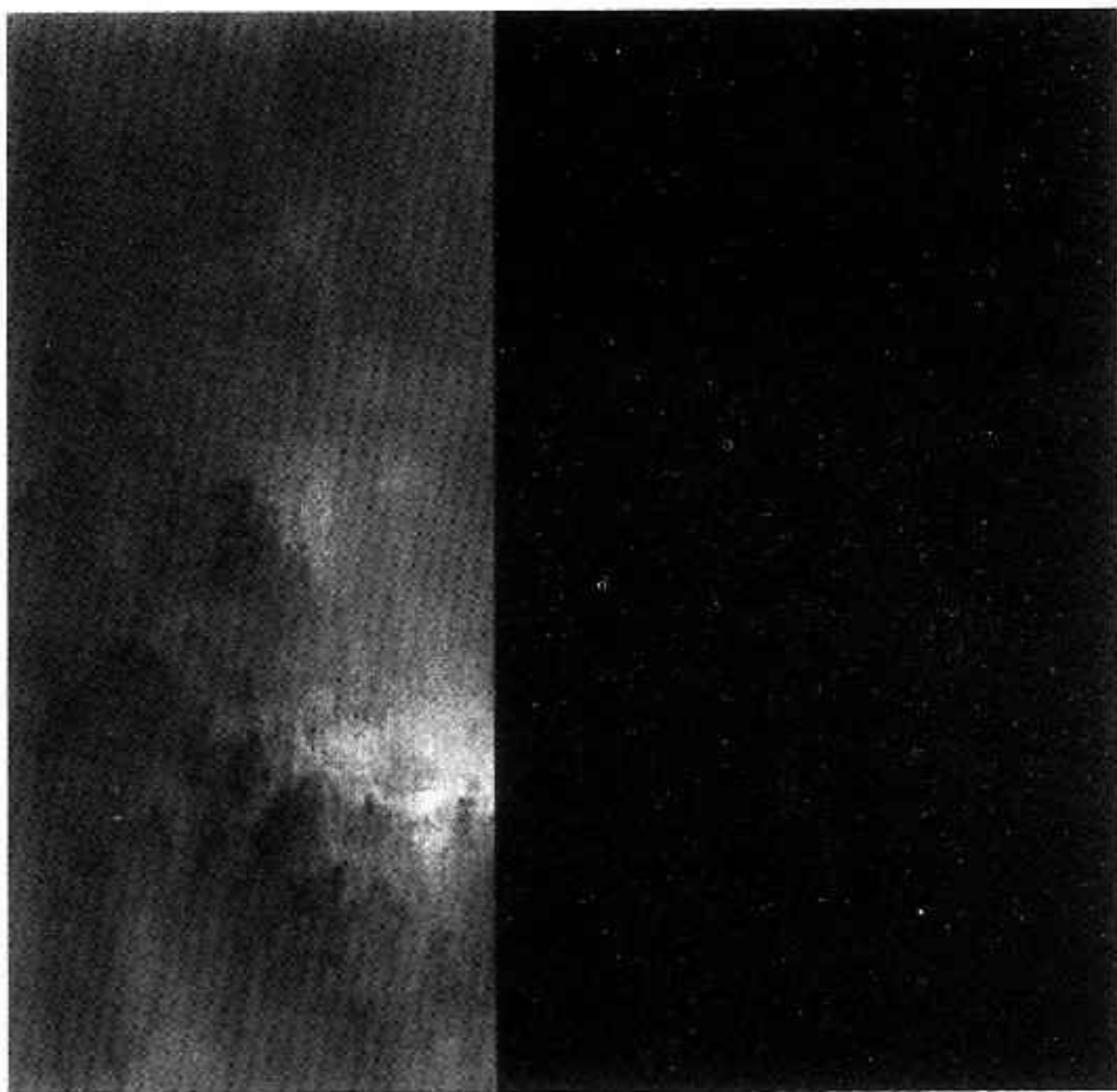
When they were down in the maze again, where the walls loomed into seeming dead-ends, they stopped, Lucia checking the lip of the amphitheater for a glimpse of black or white which failed to appear and Frank bending to dust off his trousers. She said something about being silly and all the Naples horror-stories getting to her, but he didn't answer, so she assumed he thought

her actions unnecessary, or that he was hurt at her lack of confidence in him. "They were probably trying to help us, for God's sake", she said, laughing a bit, but her son's lips looked tight, so she brushed the elbow of his jacket, which was dusty, too, from the fall, and pointed through a crumbled section of a wall where an eruption of white blossoms haloed a black tree trunk. He looked first at her, having felt her light touch, then at the tree, which seemed to him a mock of his weakness and despair.

To her the tree seemed the translucent passage to heaven, and she stepped toward it, her hand covering her mouth. "Let's go, Mother, let's keep walking", Francesco said, looking over her shoulder at the amphitheater so that she turned and brought her hand up to shade her eyes. As he linked his arm in hers she felt the heaviness of her legs and the lightness of her head return, and they turned the corner at the first crossroads to which they came. Here they met a young, tall man in short pants with a camera, whom they acknowledged with a lifting of the eyes. He was struck by their matching expressions and postures, and waited for them to walk some meters before taking a photograph of their backs.

Francesco steered his mother around another corner in a wide arc, passing in the ditches between the stones of the crossing, and he noted the gouges in the dry, compact earth, carved, it seemed to him at first, by the powerful single file of a motorcycle's tires; then he remembered his father's explanation of the iron-wheeled chariots and wagons. For a moment he saw the image of his father crouching and pointing, looking at him face to face and speaking, describing the warriors' copper helmets and breastplates, the tight-fitting, rusty arm and leg guards, and the shiny-tipped spears. He looked at his mother and felt a kick in his chest when he saw her sixty-eight, a widow, instead of young and tanned and laughing as he had seen her in the snapshots of those days.

She took a few backward steps away from him, seeing her son suddenly, vividly afraid of her, his face seeming to open for the first time in a week to reveal a child she had forgotten: the child of nightmares, who would wake her with cries and crying; or quietly, bravely shaken, shaking her awake. She took a step toward him and his face slammed shut.



Michael Biberstein, Untitled, 1988, Galerie Cómicos Lisboa

Pompei

di Claudia Rattazzi

Si erano allontanati dal treno, a braccetto e non troppo velocemente, attraverso la banchina, attraverso la stazione e sulla strada bordata da alti sempreverdi, al di là dei quali alberi di arance e limoni erano brillanti di frutti, e ora si trovavano davanti alla biglietteria. Francesco poteva vedere — sulla collina dietro a questa, e nella collina, sembrava — i perimetri in rovina di strutture di mattoni marroni, che ornavano la collina polverosa come decrepiti merletti. Mentre si avvicinavano, i muri crescevano e delineavano i loro bordi logori, la loro consueta solidità; le colonne pendevano o avevano avuto le sommità mozzate; le linee convergevano, le strade divergevano, e apparivano le rovine di un'antica città. Ma in Francesco qualcosa era scettico, o piuttosto, incredulo: una città sepolta, conservata in uno stampo di cenere dura praticamente per duemila anni? Come facevano le arcate a stringere o la calcina a fissare? Lui aveva guardato sua madre pagare per i loro biglietti, l'aveva vista muovere le labbra mentre parlava, ma Frank si sentiva, come gli era successo negli ultimi giorni, come se la pressione della cabina dell'aereo non fosse mai stata alleggerita e le sue orecchie fossero incapaci di assorbire altro che suoni soffocati. Era come essere sott'acqua.

Lei gli stava parlando della volta in cui avevano visitato l'Italia quando lui aveva sette anni, che fino ad allora lui aveva ricordato come una vacanza — una calda, luminosa estate di nuotate — ma ora Francesco si rese conto che era stata la morte del nonno a portarli. Sua madre, però, stava rammentando la loro gita a Pompei, e ricordi collegati. "Eravamo soliti venire qui tutto il tempo quando ci corteggiavamo, e lui era al corrente di tutto. Io pensavo che facesse tutto quello per impressionarmi, e perciò amavo la sua immaginazione...". Era stata sua l'idea di venire quel giorno alla città distrutta, e Francesco pensava che potesse essere un bene per lei; penoso, ma il dolore di ricordare i

giorni felici, una pena di cui ai vecchi non importa. Francesco non poteva sopportare quella pena, e lottò per ricordare suo padre e quell'estate in cui lui aveva giocato al mercante alle bancarelle coperte di marmo, le cui anfore profonde, gli aveva detto suo padre, una volta contenevano cereali e noci e farina.

C'erano solo poche persone intorno, principalmente a due o tre; stranieri, o Italiani con accenti del Nord o del profondo Sud, che Lucia si meravigliava di riuscire ancora a riconoscere istantaneamente, sebbene le voci svanissero subito senza tetti o porte per contenerle. Lei immaginava la gente che aveva riempito questa città; la loro ricca civiltà impreziosita dall'arte e resa prospera dal commercio, il loro mistico erotismo, le ritornavano come cose che aveva saputo dalla voce del marito. Francesco, il suo unico figlio, che le teneva il braccio e camminava lentamente al suo fianco, non assomigliava a suo padre, ma piuttosto al padre di lei, e la solennità della loro marcia le riportò alla mente il giorno del suo matrimonio. Da quando erano ritornati a Napoli, aveva navigato in un fiume di ricordi, ruotando in vortici e gorgi che le lasciavano dentro una tensione bruciante, come gioia ma completamente dirorientante, cosicché il braccio di suo figlio era necessario, come non lo era mai stato prima, per tenerla in equilibrio sulle sue vecchie gambe. Tre giorni prima lei aveva sepolto suo marito, e suo figlio aveva visto il padre calato nella sua terra paterna, dopo aver trasportato la sua salma, come in una replica a rovescio dell'immigrazione, dalla loro casa sulla costa orientale dell'America alla costa occidentale dell'Italia.

Francesco era di mezza età, di aspetto completamente Americano, e infatti veniva chiamato Frank, essendo stato partorito e cresciuto su quel lato dell'Atlantico dai suoi genitori emigranti, che avevano realizzato un moderato sogno Americano con una società per la fabbricazione di appendiabiti a Long Island City, Queens. Aveva ottenuto una laurea in scienze economiche e per circa vent'anni aveva amministrato le finanze dell'impresa dei suoi genitori, i suoi geni più forti della sua preferenza per il farsi da sé formatosi nell'ambiente, libero dalla famiglia delle istituzioni Americane ad alto livello culturale. Veramente, il suo intenso amore per la sua famiglia — composta unicamente da sua madre, suo padre e lui stesso, poiché lui era un figlio unico e i suoi genitori avevano lasciato in Italia i loro genitori e fratelli — smentiva la sua educazione Americana e lo distingueva dalla

schiera di individui apparentemente auto-generati, con i quali dapprima studiò e poi lavorò, che popolavano la metropoli di New York. L'angoscia di Frank era anche eterogenea nell'unire l'impegno di responsabilità di un figlio Italiano e il riservato senso della dignità di un Americano.

Sua madre aveva trovato conforto nell'abilità di suo figlio ad organizzare tutti i preparativi necessari in modo tranquillo e con una certa finezza, così lei poteva solo affliggersi, cosa che lei faceva con nobile riserbo e nessuna di quelle teatralità che alcuni dei suoi amici Anglo-Sassoni indubbiamente si aspettavano da una Italiana.

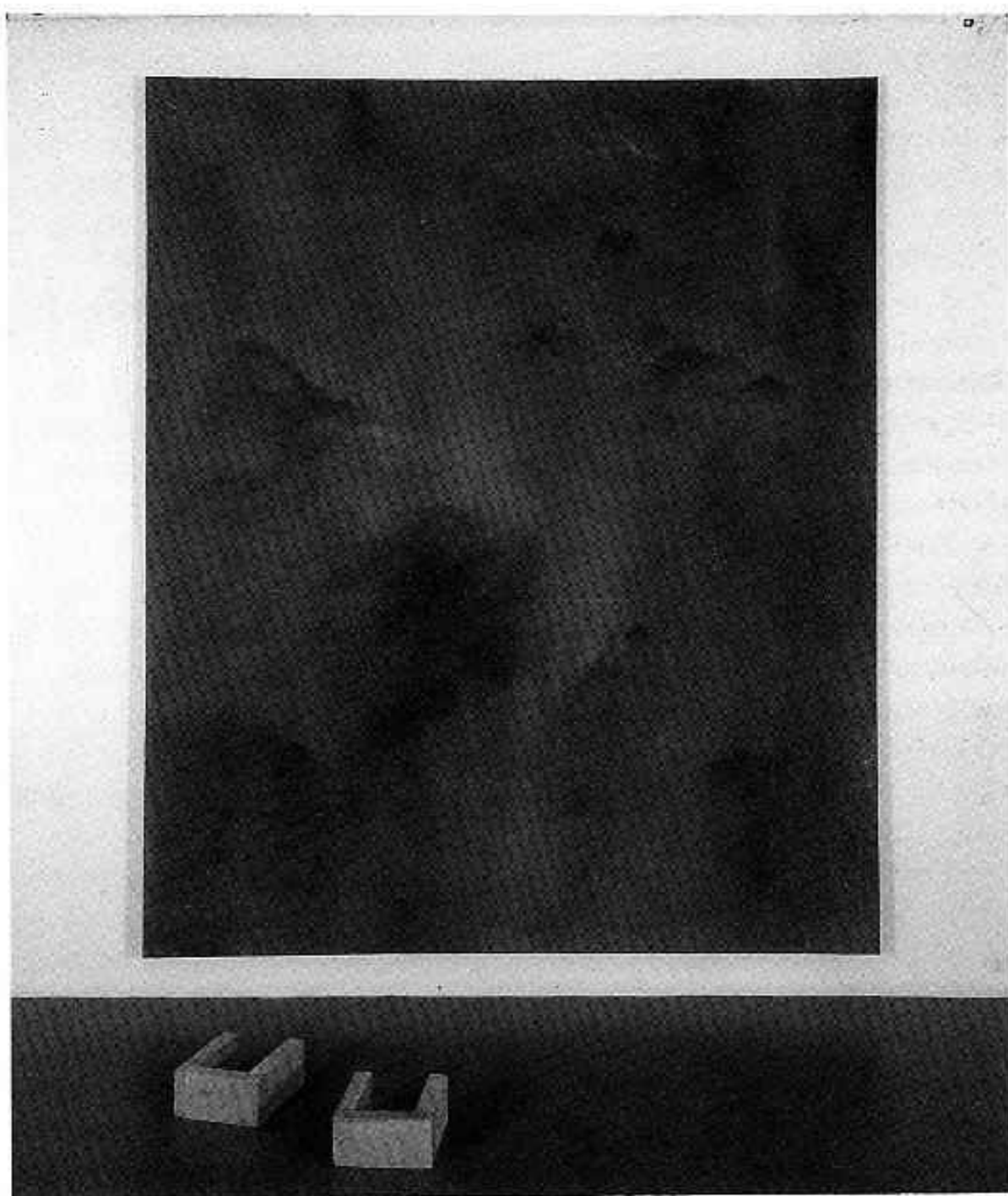
Al ritorno, aveva constatato, con sorpresa, quanto poco i suoi compaesani — paesani come sarebbe tradizione della Mafia Americana — assomigliassero a quel preciso stereotipo che era basato su una generazione di immigranti ignoranti disperati. Gli Italiani tra i quali lei non aveva vissuto da quando era una giovane donna cinquant'anni prima, dai quali proveniva anche suo marito, erano gli eredi di una ricca cultura e di alberi genealogici che torreggiavano come sequoie. Anche questo l'aveva confortata; essendo Lucia invece che Lucy e parlando Italiano, si sentiva a casa, sebbene ossessionata da ricordi di morte ed età — la sua e quella delle sue due sorelle e suo cognato e la sua famiglia, di cui conosceva i membri più giovani solo attraverso il linguaggio abbreviato di fotografie lungo molti anni.

Francesco, però, sembrava a sua madre che si sentisse distaccato; lui parlava raramente sebbene conoscesse l'Italiano abbastanza bene, sia per averlo studiato a scuola superiore che per essere cresciuto con esso a casa, e Lucia pensava che forse lui era sopraffatto dal simultaneo restringimento del suo nucleo familiare e dalla crescita delle sue ramificazioni. La morte di suo marito era stata abbastanza lenta per loro perché potessero pensare e decidere per la sua sepoltura accanto alla madre e al padre nel terreno di famiglia che dominava dall'alto il mare proprio fuori Napoli, e lui aveva sofferto poco, cosa di cui Lucia era contenta. Ma lei non poteva evitare di considerare la sua morte come totalmente inutile, poichè sebbene lui fosse più vecchio di lei di tredici anni, non aveva mai perso la sua lucidità mentale. Ricordava il lento decadimento di sua madre, e il continuo sforzo per comunicare tra loro dopo che la vedova senescente era arrivata a morire a fianco di sua figlia, e alla fine

il colpevole sollievo. Questa volta lei non aveva sentito niente di simile, ma si domandava se Francesco lo avesse sentito, poichè la morte di un genitore è per molti versi sempre uguale.

Non c'era niente a cui lui potesse pensare con sicurezza, si rese conto Francesco mentre entravano nel parco di pini che bordava gli anfiteatri di Pompei, che sembravano incredibilmente solidi, i loro mattoni straordinariamente regolari, tanto che lui si era convinto che fosse stata costruita di recente. Pompei non era mai esistita, neppure suo padre; sua madre non era mai stata giovane; lui non era mai stato felice, non era mai stato bambino. Qualcosa nel suo stomaco ondeggiò e si accorse di essersi fermato, solo. Sua madre aveva scalato i gradini concentrici dell'anfiteatro e sedeva in una chiazza di sole; il grigio nei suoi capelli — non erano tutti grigi — brillava quando la sua testa si mosse mentre lo chiamava. Lui salì lentamente, osservando la piega nel pantalone teso mentre alzava il ginocchio, e si fermò pochi gradini sopra sua madre in modo che il brontolio delle sue parole non lo raggiungesse. Da lì poteva vedere il confuso disegno di strade e cortili, e quelle che lui credeva fossero nuvole all'orizzonte si rivelarono montagne venate di neve.

Lei guardava giù verso il palcoscenico dove nella sua gioventù aveva visto recitare Plauto, quando due giovani corpulenti entrarono nell'anfiteatro attraverso un arco sulla sinistra del palcoscenico. Uno indossava una giacca bianca e l'altro aveva capelli molto neri, molto corti, e quando parlarono Lucia riconobbe i loro forti accenti napoletani, prima con piacere, poi, mentre si ricordava le storie di sua sorella sugli scippi di borsellini e catenine, con paura. Lei raccolse le sue forze, si alzò e si avviò verso Francesco senza guardare indietro. Quando lui si girò verso di lei colse lo sguardo dell'uomo dai capelli neri e fu sopraffatto dalla certezza di essere incapace di difendere sua madre. Lei se lo tirò dietro e lui incespì su un gradino irregolare, facendo perdere l'equilibrio anche a sua madre. Mentre cadeva, lui vide i due giovani uomini salire le scale — deliberatamente, lentamente e senza il caratteristico guardarsi intorno del turista — e si afferrò ad una panca consumata da cenere e pioggia la cui levigatezza così da vicino lo stupì. Lucia aveva fermato la sua caduta con una mano distesa, stringendo un gradino ondulato e staccando il braccio da quello di suo figlio mentre lui cadeva lateralmente. Si aiutarono a vicenda ad alzarsi, incolumi, e lei lo guidò sopra il



Michael Biberstein, Chasm , 1987. Galeria Marga Paz, Madrid

bordo del muro esterno dell'anfiteatro e giù da una lunga rampa singola di scalini.

Quando furono di nuovo giù nel dedalo, dove i muri apparivano come punti ciechi, si fermarono, Lucia controllando il bordo dell'anfiteatro per un improvviso trasparire di nero o bianco che non comparve e Frank chinandosi per spolverare i pantaloni. Lei disse qualcosa circa l'essere sciocca e di tutte le storie dell'orrore su Napoli che le erano giunte, ma lui non rispose, così lei suppose che lui ritenesse le sue azioni non necessarie, o che lui fosse ferito dalla sua mancanza di fiducia in lui.

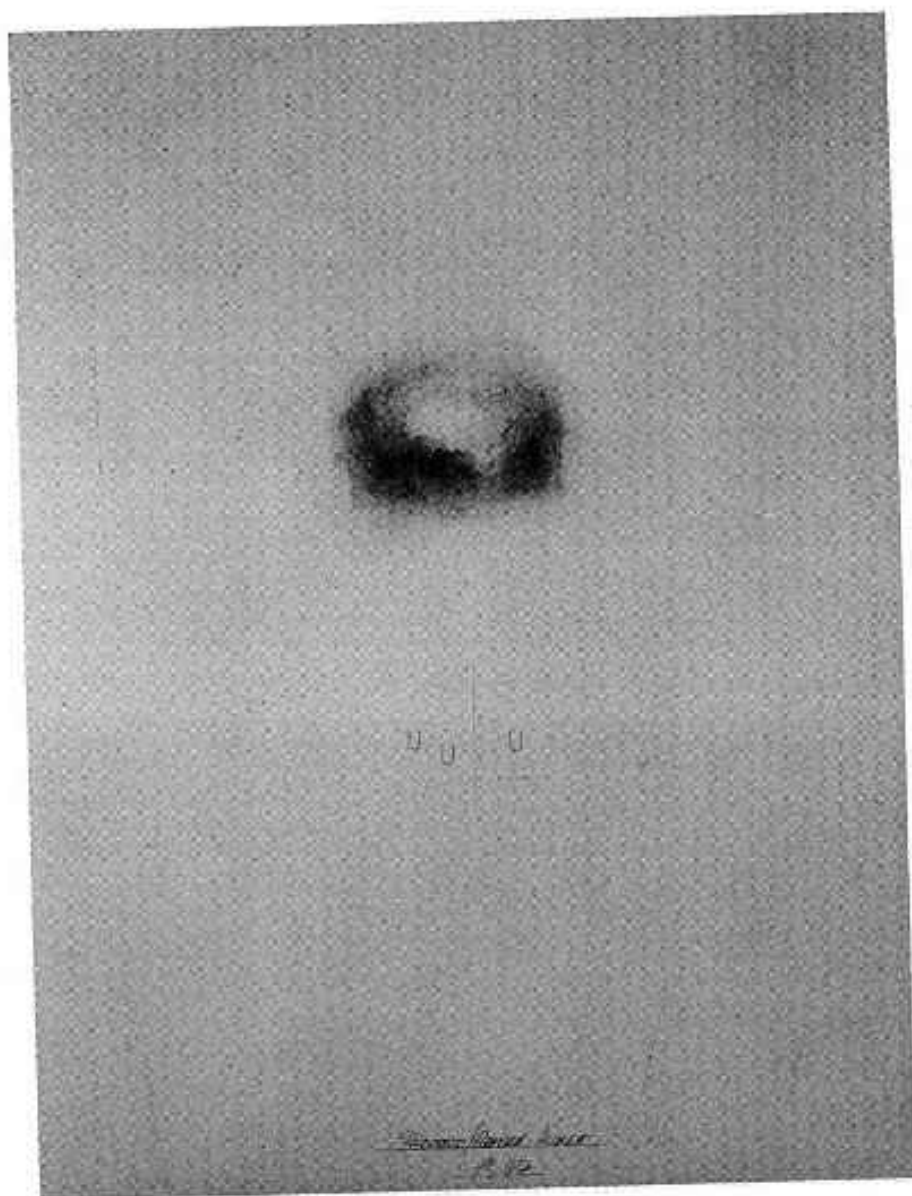
"Probabilmente loro stavano cercando di aiutarci, per amore di Dio", disse lei, ridendo un poco, ma le labbra di suo figlio apparivano serrate, così lei gli spazzolò il gomito della giacca che era impolverata anche per la caduta e indicò attraverso la parte crollata di un punto nel muro dove un cespito di fiori bianchi circondava di un'aureola un tronco d'albero nero.

Lui prima guardò lei, avendo sentito il suo tocco leggero, poi l'albero che gli sembrava un'irrisione alla sua debolezza e disperazione. A lei l'albero sembrava il passaggio trasparente verso il cielo e vi si diresse, la mano che copriva la bocca. "Andiamo, Mamma, continuiamo a camminare", Francesco disse, guardando al di sopra della sua spalla cosicché lei si girò e alzò la mano per farsi ombra agli occhi. Mentre lui univa il braccio al suo lei sentì tornare la pesantezza delle gambe e la leggerezza della testa, e svoltarono l'angolo al primo incrocio che trovarono. Qui incontrarono un giovane grosso con pantaloni corti e macchina fotografica, di cui presero nota con un'alzata degli occhi. Lui era colpito dalla loro uniformità di espressioni e atteggiamenti, e aspettò che camminassero per qualche metro prima di scattare una fotografia delle loro schiene.

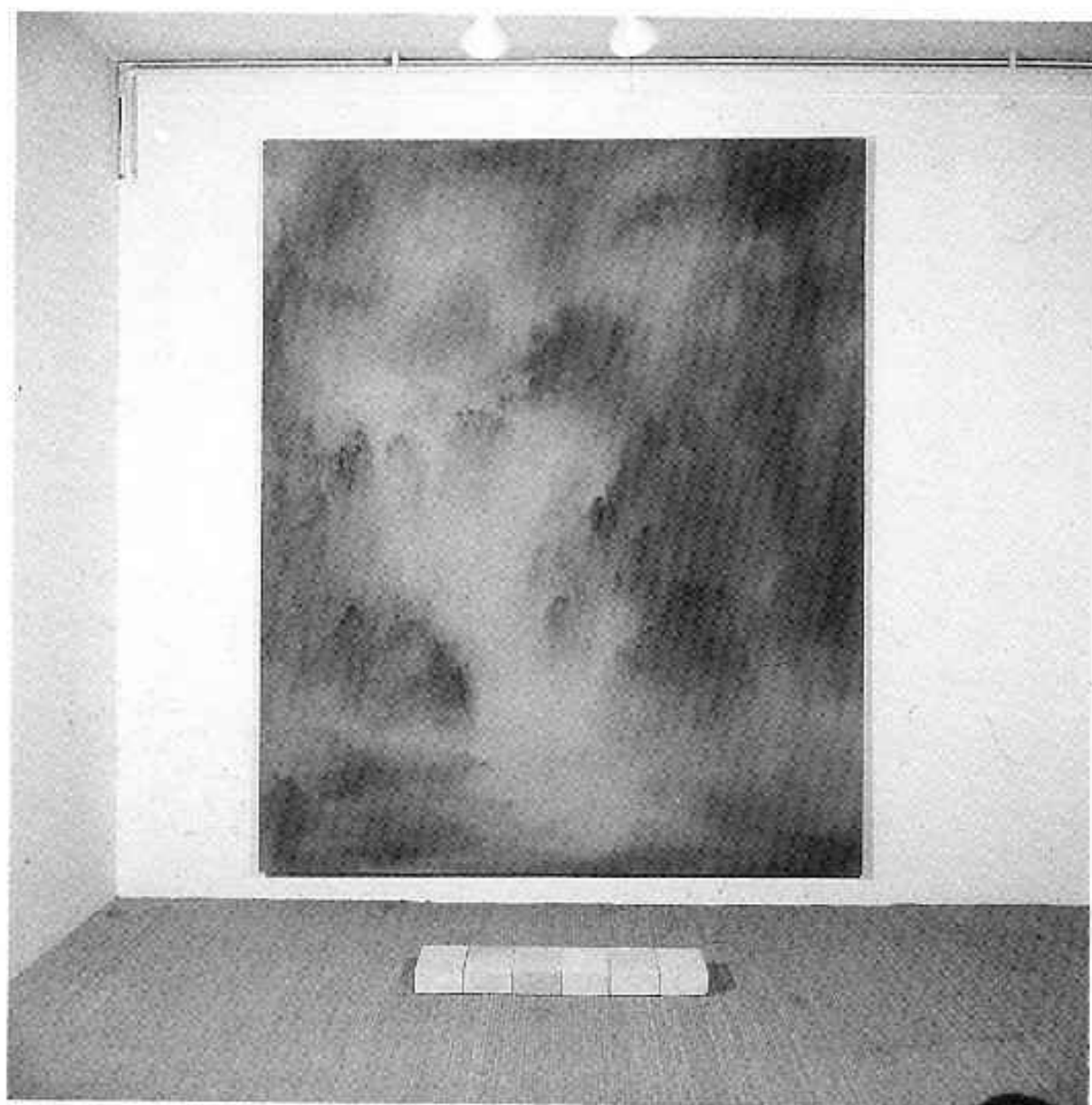
Francesco guidò sua madre attorno ad un altro angolo in un ampio arco, superando solchi tra le pietre del passaggio e notò i solchi nella terra asciutta, compatta, incisa, gli sembrò dapprima, dalla potente traccia singola di pneumatici da moto; poi si ricordò della spiegazione di suo padre sui carri e vagoni con ruote di ferro. Per un momento vide l'immagine di suo padre che si accovaccia e indica, guardandolo in faccia e parlando, che descrive gli elmetti e le armature di rame dei guerrieri, le arrugginite protezioni di braccia e gambe, strettamente aderenti, e le lance dalle punte splendenti. Lui guardò sua madre e sentì un colpo al

petto quando la vide sessantottenne, vedova, invece che giovane e abbronzata e ridente come l'aveva vista nelle istantanee di quei giorni.

Lei si staccò di qualche passo da lui vedendo suo figlio improvvisamente molto impaurito da lei, il viso che sembrava aprirsi per la prima volta in una settimana per mostrarle un bambino che lei aveva dimenticato: il bambino degli incubi, che era solito svegliarla con urli e piangendo, o che la teneva sveglia pazientemente cullato con vigore. Lei fece un passo verso di lui il cui viso si richiuse.



Michael Biberstein, Prospect / Refuge-Image, 1987
Coll. Frank, Switzerland



Michael Biberstein, Chasm n.4, 1988,



Michael Biberstein, *Untitled*, 1985.

Um texto de Ana Gusmão para Michael Biberstein

Essa solidão que dá a percepção da diferença entre o tempo e a eternidade era ilusoriamente atenuada através da presença de uma pedra.

O seu peso, aconchego no bolso perto do peito, era como uma consciência. A minha relação com a morte.

Li algures que, em épocas pré-cristãs, atirar pedras para cima de uma sepultura era um gesto cultural, uma maneira de prestar culto aos mortos, à eternidade. Ou que, mais tarde, se tornara uma forma de sacralizar um morto que não fosse enterrado na igreja ou no adro.

Li sobre a Sierra de las Animas e sobre o hábito dos árabes de se precaverem com pedras que apanhavam pelo caminho para poderem prestar homenagem aonza de Bel-Gassen. Soube da sua associação ao culto da montanha.

Foi nessa solidão, e no deslumbramento da magia, que descobri que o belo está associado ao culto da morte. Ao medo. Foi também nessa solidão que descobri na montanha a minha essência.

Na casa que fiz na montanha estabeleci a tradição da sabedoria, sem contudo perder de vista o tempo, a eternidade, o medo e a morte.

Talvez por isso passeio, ainda hoje, sentindo o aconchego da pedra no bolso, a consciência que me permite dialogar entre a beleza e a morte.

Ana Gusmão, 1988

A text by Ana Gusmão for Michael Biberstein

The silence which permits a glimpse of the gap between time and eternity seemed to be softened by the presence of a stone.

It's weight, tucked away in a pocket close to the heart, was like a conscience to me. My bond with death.

I've read, somewhere, that in pre-christian times, adding a stone onto a tumulus was a way of rendering homage to the dead, to eternity, a practice continued later for those not buried in the churchyard.

I read about the Sierra de las Animas and the habit of the Arabs to pay homage with stones to the spirit of Bel-Gassen. I learned of their relationship to the mountain-cult.

It was in this silence, this magic expanse, that I discovered that beautifulness is deeply linked to death, to fear.

Into the house I built on the mountain I put what I know, not forgetting fear, time, death and eternity.

Even today, when I walk alone, I can feel the weight of the stone against my chest, the conscience that permits the dialogue of beautifulness and death.

Ana Gusmão

1988

Um texto de Ana Gusmão para Michael Biberstein

Essa solidão que dá a percepção da diferença entre o tempo e a eternidade era ilusoriamente atenuada através da presença de uma pedra.

O seu peso, aconchego no bolso perto do peito, era como uma consciência. A minha relação com a morte.

Li algures que, em épocas pré-cristãs, atirar pedras para cima de uma sepultura era um gesto cultural, uma maneira de prestar culto aos mortos, à eternidade. Ou que, mais tarde, se tornara uma forma de sacralizar um morto que não fosse enterrado na igreja ou no adro.

Li sobre a Sierra de las Animas e sobre o hábito dos árabes de se precaverem com pedras que apanhavam pelo caminho para poderem prestar homenagem aonza de Bel-Gassen. Soube da sua associação ao culto da montanha.

Foi nessa solidão, e no deslumbramento da magia, que descobri que o belo está associado ao culto da morte. Ao medo. Foi também nessa solidão que descobri na montanha a minha essência.

Na casa que fiz na montanha estabeleci a tradição da sabedoria, sem contudo perder de vista o tempo, a eternidade, o medo e a morte.

Talvez por isso passeio, ainda hoje, sentindo o aconchego da pedra no bolso, a consciência que me permite dialogar entre a beleza e a morte.

Ana Gusmão, 1988

A text by Ana Gusmão for Michael Biberstein

The silence which permits a glimpse of the gap between time and eternity seemed to be softened by the presence of a stone.

It's weight, tucked away in a pocket close to the heart, was like a conscience to me. My bond with death.

I've read, somewhere, that in pre-christian times, adding a stone onto a tumulus was a way of rendering homage to the dead, to eternity, a practice continued later for those not buried in the churchyard.

I read about the Sierra de las Animas and the habit of the Arabs to pay homage with stones to the spirit of Bel-Gassen. I learned of their relationship to the mountain-cult.

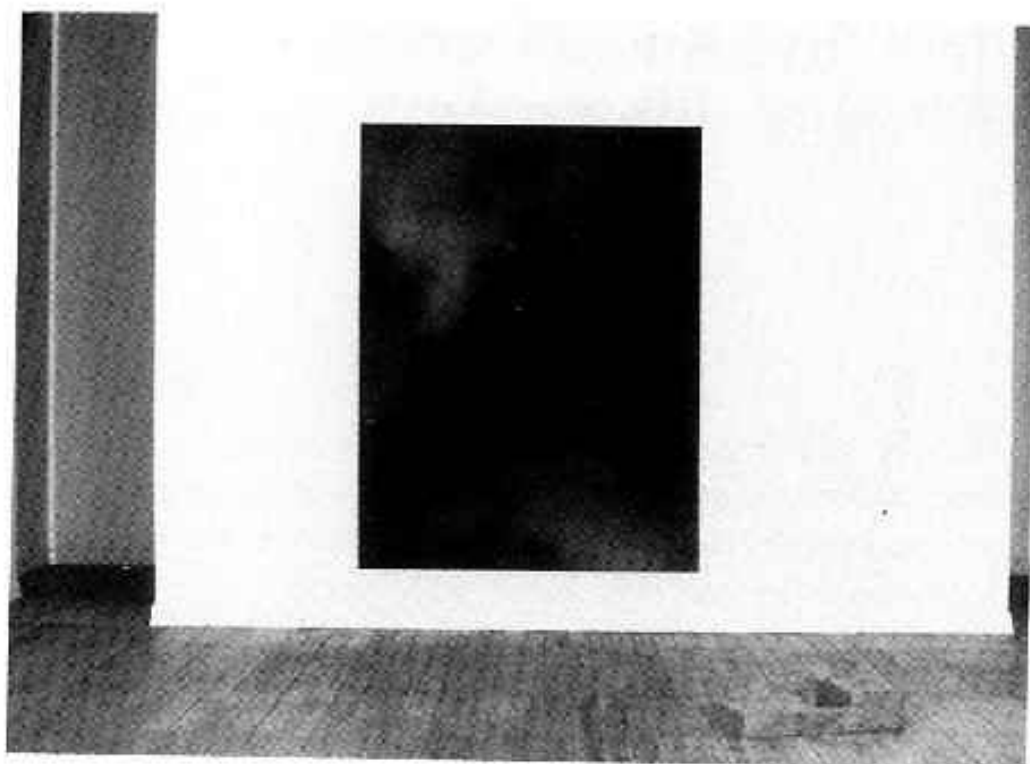
It was in this silence, this magic expanse, that I discovered that beautifulness is deeply linked to death, to fear.

Into the house I built on the mountain I put what I know, not forgetting fear, time, death and eternity.

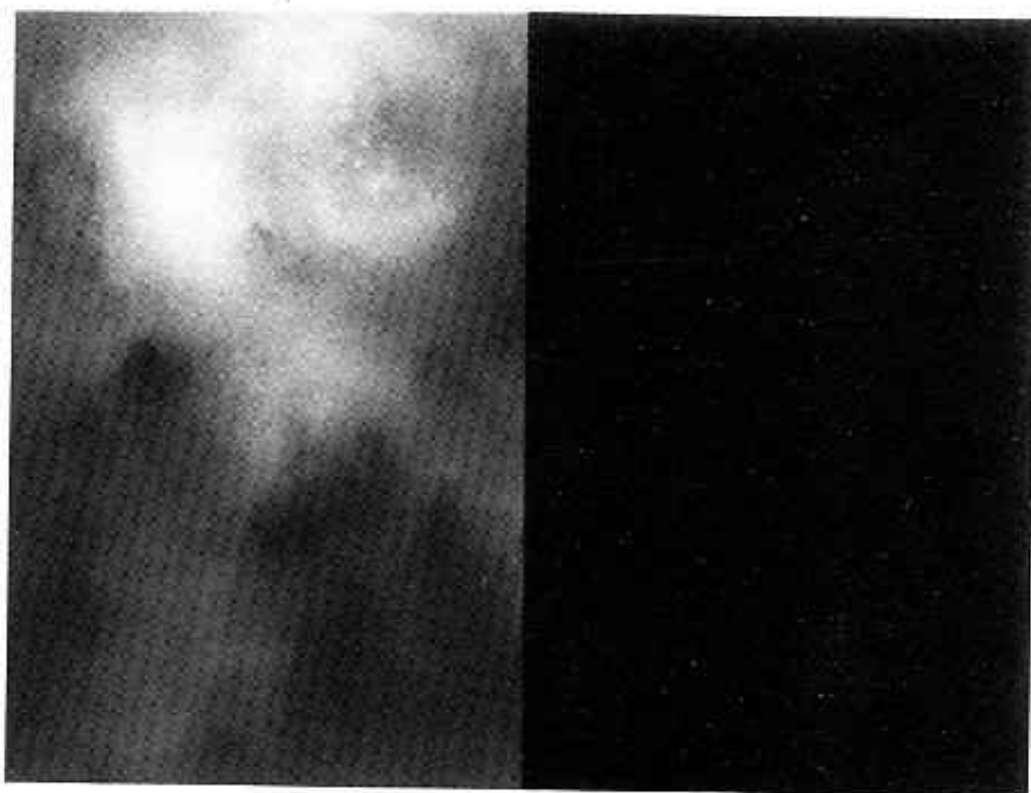
Even today, when I walk alone, I can feel the weight of the stone against my chest, the conscience that permits the dialogue of beautifulness and death.

Ana Gusmão

1988



Michael Biberstein, Chasm n.5, 1988, Galeria Cómicos, Lisboa



Michael Biberstein, Untitled, 1988 Galeria Cómicos Lisboa

Un testo di Ana Gusmão per Michael Biberstein

Il silenzio che permette la visione del distacco tra tempo ed eternità sembra essere attenuato dalla presenza di una pietra.

Il suo peso, chiuso in una tasca vicina al mio cuore, era per me come una coscienza. Il mio legame con la morte.

Ho letto, da qualche parte, che nel periodo pre-cristiano, aggiungere una pietra su un tumulo era un modo per rendere omaggio ai morti, all'eternità, un'usanza continuata più tardi per quelli che non venivano sepolti nei cimiteri.

Ho letto della Sierra de las Animas e dell'abitudine degli Arabi di rendere omaggio allo spirito di Bel-Gassen con le pietre. Ho conosciuto il loro rapporto con il culto della montagna.

È stato in questo silenzio, questo spazio magico, che ho scoperto che la bellezza è profondamente legata alla morte, alla paura.

Nella casa che ho costruito sulla montagna ho messo quello che so, non dimenticando paura, tempo, morte ed eternità.

Ana Gusmão

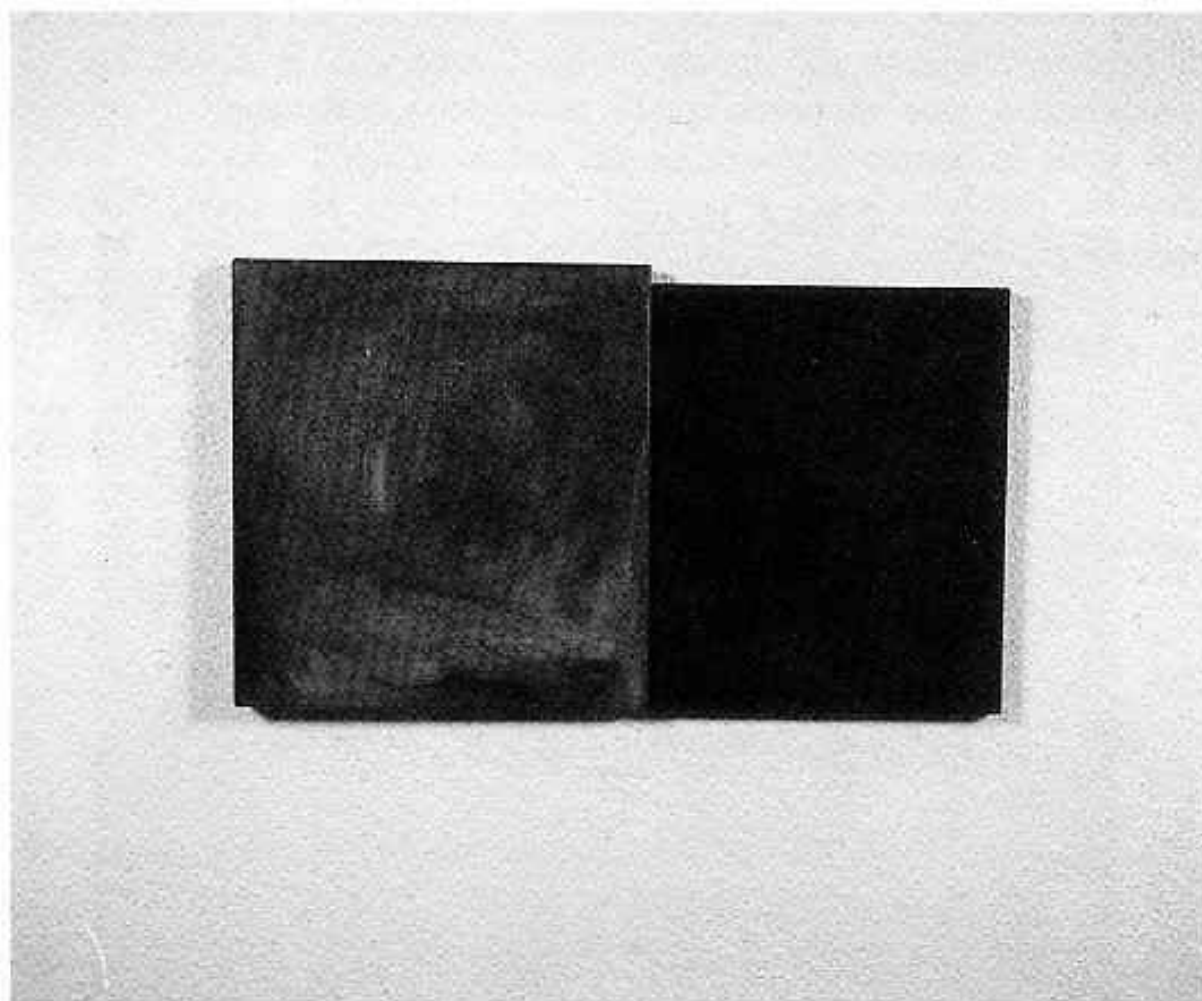
1988

A poem by Michael Biberstein

Looking at my page here,
I wrote a poem there,
but the words were
so heavy it couldn't fly.

This would never have happened with red and blue.

Michael Biberstein, 1988



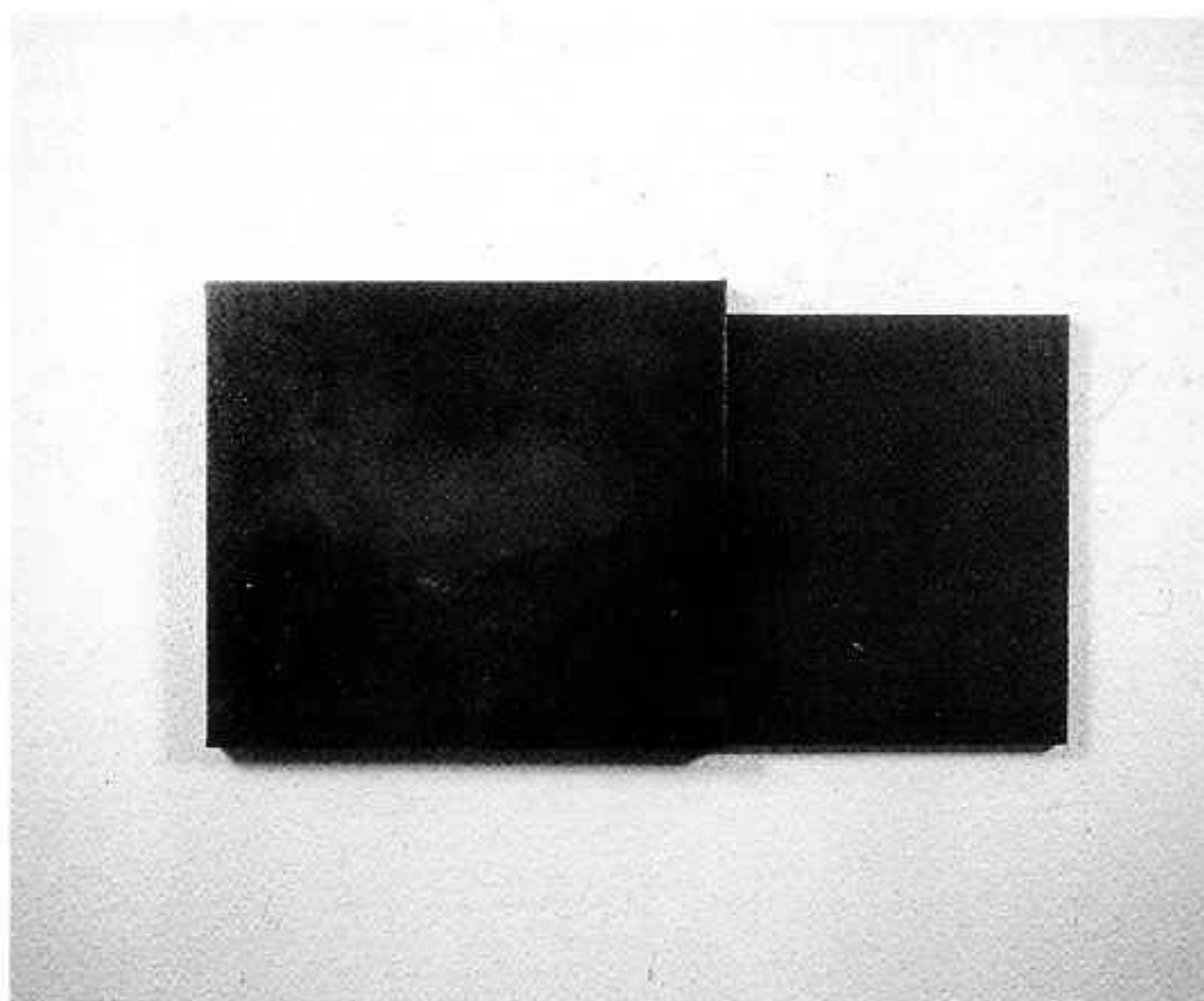
Michael Biberstein, *Untitled Diptych*, 1987

Una poesia di Michael Biberstein

Guardando alla mia pagina qui
scrissi una poesia là,
ma le parole erano
così pesanti che non poteva volare.

Ciò non sarebbe mai accaduto con il rosso e il blu.

Michael Biberstein, 1988



Michael Biberstein, Untitled Diptych, 1987



Michael Biberstein, Primal Landscape, 1987, Galeria Marga Paz, Madrid

Spazio Umano

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTE E LETTERATURA

Fondatore e Direttore
Enrico R. Comi

Human Space

INTERNATIONAL REVIEWBOOK
OF ART AND LITERATURE

Founder and Editor
Enrico R. Comi

Testi in Italiano Inglese Francese Tedesco Spagnolo / English French German Spanish Italian Texts

UN PROFILO ESSENZIALE

Spazio Umano è una rivistalibro d'autore. Una rivistalibro di autore realizzata da un autore, alla quale collaborano artisti, pittori, scultori, poeti, scrittori, filosofi, critici, direttori di museo, accademici, professori universitari... di ogni parte del mondo.

Gli autori sono scelti dal poeta e critico d'arte Enrico R. Comi, fondatore e direttore di Spazio Umano, il quale, a stretto contatto con la realtà internazionale più viva, lavora con il metodo del *work in progress*, durante tutte le fasi di realizzazione della rivistalibro (da quella della progettazione a quelle della scelta dei materiali e della loro messa in correlazione...), alla costruzione di un ambito linguistico e di linguaggi in presa diretta con la condizione umana. Un ambito aperto a tutte le culture, traente la propria e-

AN ESSENTIAL OUTLINE

Human Space is an author's reviewbook. An author's reviewbook carried out by an author with the contribution of artists, painters, sculptors, poets, writers, philosophers, critics, directors of Museums, academicians, University professors... from everywhere in the world.

The authors are chosen by the poet and art critic Enrico R. Comi, founder and editor of Human Space, who, in close contact with the most dynamic international circles, uses the "work in progress" method to produce the reviewbook. This is true of all production stages — from planning to choice of material to coordination — to create a context, both linguistic and in terms of language, which is in direct contact with the human condition. This context is open to all cul-

Spazio Umano

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTE E LETTERATURA

Fondatore e Direttore Enrico R. Comi

Human Space

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK
OF ART AND LITERATURE

Founder and editor Enrico R. Comi

Testi in Italiano Inglese Francese Tedesco Spagnolo / English French German Spanish Italian Texts
1/1989 L. 15.000 / \$ 14

