

Jannis Kounellis

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE  
DI ARTI E CULTURE

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK  
OF ARTS AND CULTURES

Spazio  
Umano

Human  
Space

di/by Enrico R. Comi



Pavel Pepperstein

ВЫХОД  
EXIT

1/2015 € 25 / US \$ 30



Copertine anteriori  
Front covers  
1980-1992

## **Copertine anteriori 1980-1992**

### **Front covers 1980-1992**

- N. 0 Dicembre/December 1980: **Belio**
- N. 1 Dicembre/December 1981: **Joan Miró**
- N. 2 Gennaio-Marzo/January-March 1982: **Gianfranco Pardi**
- N. 3 Aprile-Giugno/April-June 1982: **A. R. Penck**
- N. 4 Luglio-Settembre/July-September 1982: **Mimmo Paladino**
- N. 5 Ottobre-Dicembre/October-December 1982: **Emilio Vedova**
- N. 6 Gennaio-Marzo/January-March 1983: **Georg Baselitz**
- N. 7 Aprile-Giugno/April-June 1983: **Markus Lüpertz**
- N. 8 Luglio-Settembre/July-September 1983: **Martin Disler**
- N. 9 Ottobre-Dicembre/October-December 1983: **Mario Merz**
- N.10 Gennaio-Marzo/January-March 1984: **Richard Hambleton**
- N.11 Aprile-Giugno/April-June 1984: **Ronnie Cutrone**
- N.12 Luglio-Settembre/July-September 1984: **Keith Haring**
- N.13 Ottobre-Dicembre/October-December 1984: **Anselm Stalder**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1985: **Domenico Bianchi**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1985: **Jannis Kounellis**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1985: **Enzo Cucchi**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1985: **David Salle**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1986: **Robert Rauschenberg**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 19856: **Jiri Georg Dokoupil**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1986: **Alighiero Boetti**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1986: **Jörg Immendorff**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1987: **José María Sicilia**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1987: **Michelangelo Pistoletto**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1987: **Per Kirkeby**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1987: **Susana Solano**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1988: **Günther Förg**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1988: **Franz West**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1988: **Dan Graham**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1988: **Joseph Kosuth**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1989: **Juan Munóz**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1989: **Gilberto Zorio**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1989: **Albert Oehlen**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1989: **John Baldessari**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1990: **Maria Serebriakova**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1990: **Inspection “Medhermeneutics” (Sergei Anufrijev, Yuri Leiderman, Pavel Pepperstein)**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1990: **Ettore Spalletti**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1990: **Herbert Brandl**
- N. Unico / One-off issue 1991: **Dmitrij Prigov**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1992: **Vadim Zakharov**

# Spazio Human Umano Space

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE  
DI ARTI E CULTURE

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK  
OF ARTS AND CULTURES

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

Direzione, Redazione, Amministrazione  
Management, Editorial Office,  
Administration

P.le Cadorna 2 - 20123 Milano  
Tel. (02) 45.48. 92.80

Email: [info@spazioumano.it](mailto:info@spazioumano.it)  
Web: <http://www.spazioumano.it>

RivistaLibro trimestrale / Quarterly  
MagazineBook

€ 25 / US \$ 30  
ISSN 0394-4816  
ISBN 978-88-940407-0-8

Registrazione al Tribunale di Milano  
N. 312 del 1/10/2014

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

Tipografia / PRESS UP srl  
Via Catone, 6 - 00192 Roma

© Spazio Umano Edizioni  
Gennaio 2015 / January 2015

- Enrico R. Comi:*  
3 Dignità Umana/Human Dignity;  
4/5 NASCE SU HS (Italiano/English);  
RINASCE SU HS (Italiano/English);  
6/7 L'Essere umano e lo spazio/Human being and the space;  
8/9 Ecco cos'è per me "Spazio Umano/Human Space"/  
Here, what "Spazio Umano/Human Space" is for me;  
10/14 La mia RivistaLibro "Spazio Umano/Human Space"  
... più che una rivista più che un libro.../My  
MagazineBook "Spazio Umano/Human Space"... more  
than a magazine, more than a book...;  
19/26 Il Centro Arte Contemporanea "Spazio Umano/Human  
Space"... quando l'impossibile diventa possibile.../  
The Contemporary Art Centre "Spazio Umano/Human  
Space"... when the impossible becomes possible...;  
34/36 Ricominciare/To start again;  
38/45 Jannis Kounellis, un infinito viaggio/Jannis Kounellis,  
an endless journey;  
54/56 RINASCERE (Italiano/English);  
*Arnold Weinstein:*  
61/63 Oh close the curtain/Oh chiudi la tenda;  
*Paul Vangelisti:*  
66/67 Edgar Allan Poe is buried in Baltimore/Edgar Allan Poe  
è sepolto a Baltimore;  
*Enrico R. Comi:*  
70/72 Ileana Sonnabend, Grande Signora dell'Arte/Ileana  
Sonnabend, Great Lady of Art;  
91/123 Conversazione con Leo Castelli, incontro con un mito/  
Conversazione with Leo Castelli, meeting with a Myth;  
*Pavel Pepperstein:*  
159/161/163 С кем вы, маст ера культуры?/ The masters of culture,  
who are you with?/I maestri della cultura, tu con chi  
stai?;  
165/171/176 Арка будды в иерусалиме/The Buddha Arch in  
Jerusalem/L'Arco di Buddha a Gerusalemme;  
*Serge Gavronsky:*  
181/184 Praise her will/Gloria alla sua volontà;  
*Phyllis Janowitz:*  
188/190 The adventuresses/Le avventuriere;  
*Enrico R. Comi:*  
192/193 Processioni/Processions;  
*Pavel Pepperstein:*  
194/196 "Procession", project and installations/progetto e  
installazioni;  
*Enrico R. Comi:*  
200/201 Mare del Nord/The Northern Sea;  
*Maristella Lorch:*  
204/212 *Pulchra facies and simulacrum* (English/Italiano)  
*Roberto Sanesi:*  
220/221 La Differenza/The Difference;  
*William Allen:*  
224/225 My daughter as the bull of Salamanca/Mia figlia come  
il toro di Salamanca;  
*Laura Cantelmo:*  
226/227 Il violino incatenato/The violin in chains;  
*Gilberto Finzi:*  
228/229 Linea della vita/Life line;  
*Tiziano Rossi:*  
230/231 Partenza/Leaving;  
*Tomaso Kemény:*  
232/233 Tre poesie "sperimentali"/Three "experimental" poems;

Le opere riprodotte in questo numero sono di / The works reproduced in this issue are by:

Giovanni Anselmo, John Baldessari, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Ashley Bickerton, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Alberto Burri, Pier Paolo Calzolari, Francesco Clemente, Tony Cragg, Willem de Kooning, Jiri Georg Dokoupil, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Gilbert & George, Jasper Johns, Donald Judd, Anselm Kiefer, Yves Klein, Franz Kline, Jeff Koons, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Roy Lichtenstein, Sol LeWitt, Piero Manzoni, Mario Merz, Marisa Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Giulio Paolini, Pino Pascali, A. R. Penck, Giuseppe Penone, Pavel Pepperstein, Michelangelo Pistoletto, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rotko, Robert Ryman, David Salle, Viktoria Samojlova, Richard Serra, Frank Stella, Haim Steinback, Cy Twombly, Meyer Vaisman, Andy Warhol, Terry Winters, Gilberto Zorio.

Tutti i testi vengono pubblicati sia nelle lingue originali degli autori che in Inglese e Italiano.

All the texts are published both in the author's original language and in English and Italian.

Le fotografie pubblicate dei lavori di Jannis Kounellis e Pavel Pepperstein sono state inviate direttamente dagli artisti. Ogni didascalia include per intero le informazioni che sono state fornite.

The photos of Jannis Kounellis and Pavel Pepperstein's works published have been sent directly by the artists. Any legend includes all information provided.

Copertina anteriore / Front cover: Jannis Kounellis, Pavel Pepperstein  
Copertina posteriore / Back cover: Jannis Kounellis, Pavel Pepperstein

# Enrico R. Comi

## DIGNITÀ UMANA

L'essere umano  
come soggetto e come persona  
al centro  
e al centro del centro  
la dignità umana

## HUMAN DIGNITY

Human being  
as a subject and as a person  
at the centre  
and at the centre of the centre  
human dignity

*Enrico R. Comi*

Televisione Sperimentale TBN, 1976  
Experimental Television TBN, 1976

# Enrico R. Comi

NASCE SU HS

Natura  
Arte  
Scienza  
Cultura  
Etica

Spazio  
Umano

Human  
Space

NASCE SU HS

Nature  
Art  
Science  
Culture  
Ethics

Spazio  
Umano

Human  
Space

*Enrico R. Comi*

Milano, Dicembre 1980  
Milan, December 1980

# Enrico R. Comi

RINASCE SU HS

Ricerca  
Interazione  
Natura  
Arte  
Scienza  
Cultura  
Etica

Spazio  
Umano

Human  
Space

RINASCE SU HS

Research  
Interaction  
Nature  
Art  
Science  
Culture  
Ethics

Spazio  
Umano

Human  
Space

*Enrico R. Comi*

Milano, Settembre 2014  
Milan, September 2014

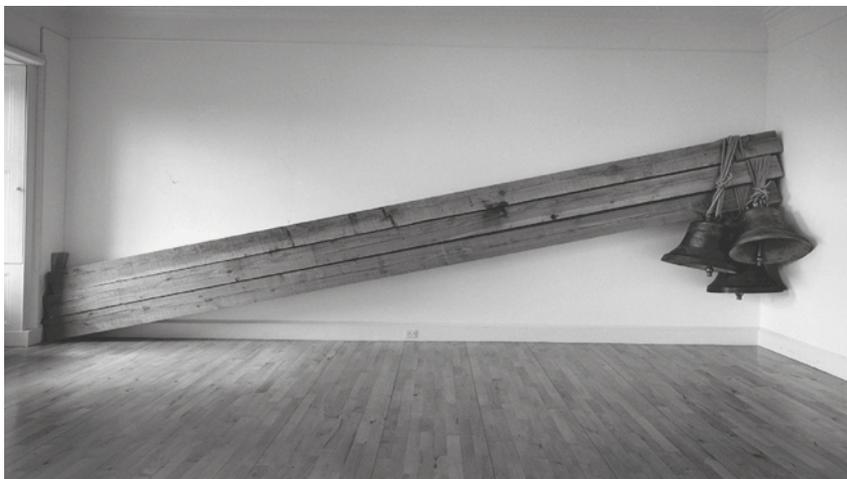
# Enrico R. Comi

## L'ESSERE UMANO E LO SPAZIO

lo spazio non in relazione  
con l'essere umano  
è spazio... spazio... spazio 'altro'  
lo spazio in relazione  
con l'essere umano  
è lo spazio dell'essere umano  
è spazio umano

*Enrico R. Comi*

Milano, Dicembre 1980



*Jannis Kounellis, 1993*

# Enrico R. Comi

## HUMAN BEING AND THE SPACE

space not in relation  
with human being  
is space... space... space 'other'  
space in relation  
with human being  
is human being's space  
is human space

*Enrico R. Comi*

Milan, December 1980

# Enrico R. Comi

ECCO COS'È PER ME “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE”

“Spazio Umano / Human Space” è il mio spazio umano  
dentro l’universo dello spazio umano  
il luogo dei miei luoghi e dei non-luoghi che trasformo in miei luoghi  
il luogo della mia creatività, della mia spiritualità  
della mia sensibilità, del mio impegno civile...

è la mia RivistaLibro “Spazio Umano / Human Space”  
che ho creato, nel 1980 a Milano (...)  
inventando un linguaggio di attraversamento di linguaggi  
interattivo tra la natura, l’arte, la scienza, la cultura, i saperi  
al centro del quale vi sono l’essere umano, la persona, la dignità umana...

è il Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space”  
che ho fondato nel 1994 a Milano (...)  
per realizzare il Progetto Sarajevo “2000”  
da quasi tutti ritenuto impossibile  
mentre la capitale bosniaca era in stato d’assedio...

è il luogo della mia attività artistica, culturale, sociale, umana  
espressa, in diversi tempi e luoghi, attraverso ricerca  
sperimentazione, viaggi-studio, incontri, relazioni, rapporti  
ideazione, progettazione e regia di eventi  
laboratori, seminari, lezioni, saggi, racconti, poesia, performance  
conferenze, dibattiti, conversazioni, dialogo...

è il luogo della mia poetica  
del mio modo di essere, di pensare, di agire, di vivere la vita  
da persona che ama vivere e interagire  
con le persone di ogni provenienza e cultura  
è la firma identificatrice di ogni mio gesto creativo e umano  
quasi fosse la mia faccia, la mia anima.

*Enrico R. Comi*

# Enrico R. Comi

HERE, WHAT “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE” IS FOR ME

“Spazio Umano / Human Space” is my human space  
within the universe of the human space  
the place of my places and no-places which I transform into my places  
the place of my creativity, of my spirituality  
of my sensitiveness, of my social commitment...

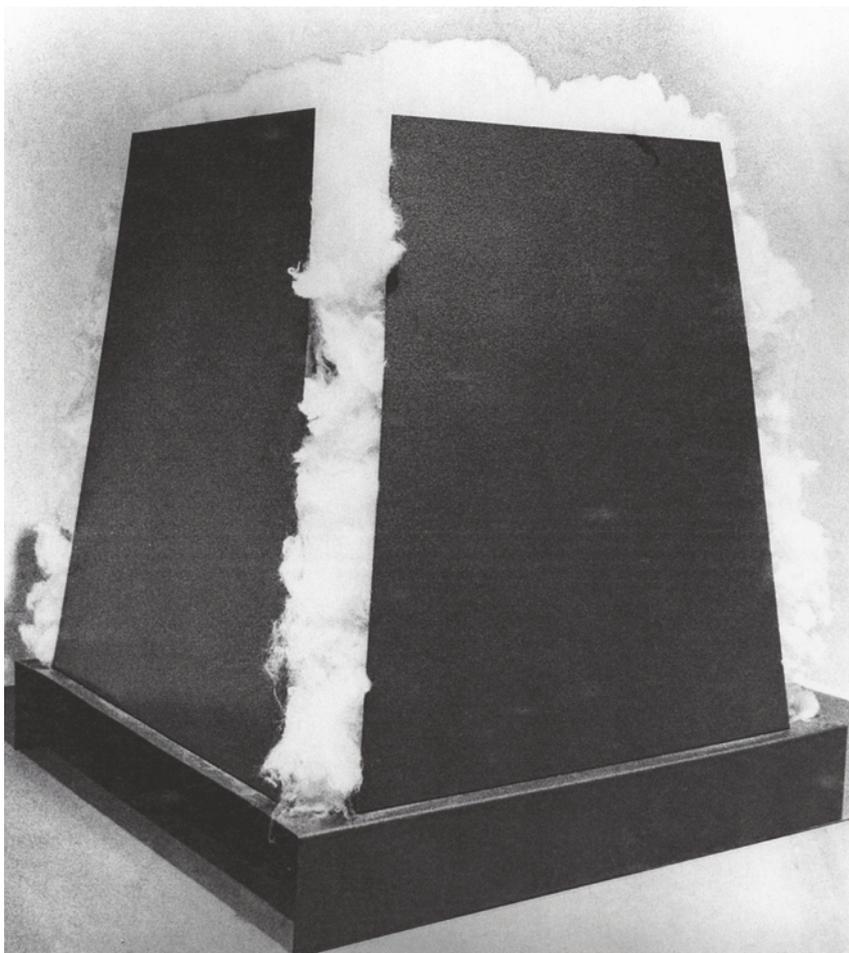
it is my MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”  
which I created in Milan in 1980 (...)  
inventing a language which crosses languages  
that interacts between nature, art, science, culture, knowledges,  
at whose centre there is the human being, the person, human dignity...

it is the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space”  
which I founded in Milan in 1994 (...)  
to develop the Sarajevo Project “2000”  
seen as an impossible project by almost all people  
while the Bosnian capital was in state of siege...

it is the place of my artistic, cultural, social, human activity  
expressed, in various places and times, through research  
experimentation, study-journeys, meetings, relationships, rapports  
creation, planning, and running of events  
laboratories, seminars, lessons, essays, short-stories, poems, performances  
conferences, debates, conversations, exchanges...

it is the place of my poetics  
of my way of being, thinking, acting, living life  
as a person who loves living and interacting  
with people from different places and cultures  
it is the feature that identifies each one of my creative and human gestures  
as if they were my face, my soul.

*Enrico R. Comi*



*Jannis Kounellis, Cotoniera, 1967*



*Jannis Kounellis, 2004-5*

## Enrico R. Comi

LA MIA RIVISTA LIBRO “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE”...PIÙ CHE  
UNA RIVISTA PIÙ CHE UN LIBRO...\*

La mia RivistaLibro “Spazio Umano / Human Space”  
è più che una rivista e più che un libro:  
è insieme l’una e l’altro e qualcos’altro...  
È un punto d’incrocio, contaminazione e fecondazione di linguaggi...  
È un’area di attraversamento di ‘mondi aperti’  
interattiva fra i diversi linguaggi dell’arte  
( arte visiva, architettura, design, cinema, teatro, musica, danza, poesia... )  
e la letteratura, la scienza, la cultura...  
dove le linee di demarcazione dei confini evaporano  
i generi si mescolano, i saperi proliferano  
con la naturalità di processi che si instaurano liberamente...  
È un’area trans-culturale, nella quale le interazioni hanno luogo  
senza i condizionamenti e le costrizioni dei ‘mondi chiusi’...  
È un luogo privilegiato d’incontro di immagine e parola  
che esprimono, contestualmente, ciascuna per proprio conto e insieme  
le proprie potenzialità, sottolineando concordanze e discordanze  
rompendo e ricostituendo equilibri  
aprendo strade, inventando percorsi, costruendo armonie  
creando bellezza e alchimia.

“Spazio Umano / Human Space”  
è un’opera che ha il suo focus, il suo specifico, nella diversità  
un’opera che ha la sua genesi nel ventre delle culture e delle civiltà.  
Io sono non solo per la tolleranza della diversità, di più  
sono per la difesa delle differenze  
siano esse relative ai contesti e ai linguaggi  
alle opinioni e alle ideologie, alle cose e ai fatti...  
amo i ‘campi aperti’...  
Credo nella poesia e in tutta l’arte  
come luogo di difesa, esaltazione di quelle differenze  
che sono realmente costitutive, peculiari  
emblematiche della vita e della condizione degli esseri umani.  
Cerco di essere sempre in mezzo all’energia e di muovermi con essa.

Ogni volta è un'altra volta...

L'arte è un flusso di energia che 'apre' e 'muove' in tutte le direzioni.

È questa 'apertura' e questo 'movimento' che cerco nella mia poesia e in ogni altro mio lavoro creativo.

Naturalmente li cerco con particolare intensità e profondità

anche mentre creo ogni volume della mia RivistaLibro:

in quelle 'speciali costruzioni' realizzate con i diversi linguaggi

potenzialmente sempre pronte a trasformarsi in qualcos'altro...

in quei 'film-romanzi' a trama aperta

'scritti' e diretti con tecniche linguistiche inventate sul campo

lavorando come un antropologo alla ricerca dei luoghi dell'anima.

“Spazio Umano / Human Space”

è un lavoro artistico (...), è un mio lavoro artistico

nel quale impegno ogni mia energia, ogni aspetto della mia creatività

come scrittore, come poeta, come artista, come uomo.

È un'opera che è il risultato di un progetto in progress

di un cantiere permanente, di un laboratorio a 360°

in continua tensione fra sperimentazione e innovazione

e ricerca di una poetica in direzione umana con l'essere umano al centro.

È un'opera che creo in ambiti spaziali e temporali aperti

mentre scrivo poesie, faccio reading o performance

conduco seminari, tengo conferenze, faccio conversazioni, intreccio dialoghi

vedo mostre in gallerie e musei e negli spazi più disparati

faccio la regia di eventi artistici e culturali di progetti di cui sono autore

promuovo iniziative di impegno sociale e solidarietà

vivo fra la gente... a Milano o in viaggio per l'Italia, l'Europa, il mondo...

in qualsiasi luogo di incontro di energie, a Nord, a Sud, a Est, a Ovest.

È un'opera che creo attraversando i confini

attento a dar voce ai frammenti vitali di realtà escluse, ai margini

sulla soglia di quel regno dell'indistinto e dell'irrelevante

che è popolato da folle di invisibili.

Lavoro alla trama dell'opera allo stesso modo di un regista

che scrive la sceneggiatura di un film e interpreta il ruolo di protagonista

e utilizzo testi e immagini – miei e di altri autori –

come parti evidenziate di un insieme

nel quale gli uni e le altre mantengono la loro autonomia

esprimono la loro energia

si qualificano con la loro poetica.

Le 'impossibili' installazioni di luoghi e non-luoghi

senza dimensioni e senza contorno  
di una realtà di frammenti che intreccia natura, arte, scienza, cultura, storia  
e narra storie di vita che vengono riprodotte dentro spazi-pagine  
aventi la forma del libro  
potrebbero essere riprodotte con altre tecniche  
su altre superfici, e assumere altre forme...

La mia RivistaLibro “Spazio Umano / Human Space”  
per me soprattutto è... vorrei fosse...  
una mia ‘speciale’ poesia che dedico all’essere umano:  
un’opera che inizio in un luogo  
proveniente da un altro luogo in partenza per altri luoghi  
e che forse avevo già iniziato in un diverso luogo  
nomade fra nomadi come Ulisse  
alla ricerca di un qualcosa senza sapere cosa  
importante come la vita e forse più della stessa vita  
che sembra sempre sul punto di essere acchiappato  
ma che ti sfugge e tu insegui ancora.

*Enrico R. Comi*

\* Dalla presentazione della RivistaLibro “Spazio Umano / Human Space”, con Serge Gavronsky, Maristella Lorch e Arnorld Weinstein, al Barnard College, Columbia University, New York, Sulzberger Parlor, Barnard Hall, nell’ambito della mia lettura personale di poesia, promossa da Department of English and Comparative Literature, Department of French, Department of Italian, School of the Arts - Writing Division, nel contesto di “Third International Conference on Translation”, New York novembre 1985.

(Sono stati pubblicati 40 volumi della RivistaLibro “Spazio Umano / Human Space”:  
N. 0 Dicembre 1980; N. 1-39 Dicembre 1981 - Febbraio 1992).

# Enrico R. Comi

MY MAGAZINEBOOK “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE”...MORE  
THAN A MAGAZINE, MORE THAN A BOOK... \*

My MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”  
is more than a magazine and more than a book  
it is the former and latter together and something more:  
it is a meeting point, a contamination and fecundation of languages...  
it is a going-through area of ‘open worlds’  
that interacts between the various languages of the arts  
– visual art, architecture, design, cinema, theatre, music, dance, poetry... –  
and literature, writing in all its forms, philosophy  
science, technology, culture  
where borders evaporate  
genres mix, knowledges proliferate  
within the naturalness of processes that spontaneously take place...  
it is a trans-cultural area, where interactions happen  
without the restrictions or limits of the ‘closed worlds’...  
it is a privileged meeting place of images and words  
that express, within a context, as single elements and as a whole,  
their potential, underlining concordances and discordances,  
breaking and re-establishing balances  
opening roads, inventing routes, creating harmonies,  
creating beauty and alchemy.

My MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”  
is a work whose focus is to be found in diversity  
a work that has its own genesis in the womb of culture and civilization.  
Not only am I for the tolerance of diversity, even more  
I am for the defence of difference.  
whether they were to be found in contexts, languages,  
opinions, ideologies, things or facts...  
I love the ‘open fields’...  
I believe in poetry and in all arts  
as places of defence, exaltation of those differences  
that are actually constitutive, peculiar, emblematic  
of life and of human conditions.  
I always try to be in the middle of energy and to move along with it.

Each time is a new time...

Art is a flow of energy that 'opens' and 'moves' in all directions.

It is such 'openness' and such 'movement' that I am looking for in my poetry and in my other creative works.

Naturally, I also intensively and deeply look for them

while I am creating each edition of my MagazineBook:

in those 'special creations' made with the various languages

potentially always ready to transform into something else...

in those 'films-novels' with an open plot

written and shot with linguistic techniques invented while

the work is in progress, like an anthropologist in search of the places of the soul.

My MagazineBook "Spazio Umano / Human Space"

is an artistic job (...) an artistic work of mine

in which I invest all my energy, every aspect of my creativity

as a writer, a poet, an artist, a man.

It is a creation that is the result of a project in progress

of a permanent building site, of a comprehensive laboratory

in constant tension between experimentation and innovation

and search of a poetry for man, where the human being is at its centre.

It is a work that I create within open spatial and temporary spaces

while I am writing poems, I am reading or acting in front of an audience

I am running seminars, doing lectures, giving talks

I am talking or exchanging ideas

I am going around exhibitions in art galleries or museums or in other places

I am organizing artistic and cultural events of my projects

I am promoting initiatives for social issues

I live among people...in Milan or while travelling in Italy or Europe or the world...

wherever there is a place where energies meet, in the North, South, East, West.

It is a work that I create over the borders

careful to include the vital fragments of excluded realities at the margins

on the threshold of that undistinguishable and irrelevant realm

lived by invisible crowds.

I work at the plot of an art-work in the same way that a director

writes the screenplay of a film and plays the part of the main character

and I use texts and images – mine or by other authors –

as single parts of a whole

where they keep their autonomy

express their energy  
and state their poetry.  
The ‘impossible’ installations of the places and no-places  
without dimensions and borders  
part of a reality made of fragments  
that intertwine nature, art, science, culture, history  
and narrates life stories that are transferred into spaces-pages  
in the shape of a book  
could be transferred into other surfaces, using other techniques  
and take other forms...

My MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”  
for me above all is... and would like it to be...  
a special ‘poem’ of mine that I dedicate to man:  
a work that I start in one place  
coming from another place and going to other places  
and that I may have already started in another starting place  
nomad among nomads, like Ulysses  
in search of something, without knowing what  
something important as life is or even more important than it  
that one has the impression of being close to capturing it  
but that slips away making you run after it again.

*Enrico R. Comi*  
(translated by Marco Baschiera)

\* From the presentation of the MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”,  
with Serge Gavronsky, Maristella Lorch and Arnold Weinstein, at Barnard College,  
Columbia University, New York, Sulzberger Parlor, Barnard Hall, in the ambit of  
my personal poetry reading, promoted by Department of English and Comparative  
Literature, Department of French, Department of Italian, School of the Arts - Writing  
Division, in the context of “Third International Conference on Translation”, New York  
november 1985.

(40 editions of the MagazineBook “Spazio Umano/Human Space” have been published  
N. 0 December 1980; N. 1-39 December 1981 – February 1992).

# Enrico R. Comi

IL CENTRO ARTE CONTEMPORANEA “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE”... QUANDO L’IMPOSSIBILE DIVENTA POSSIBILE...\*

Il Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space” è:  
una fabbrica di idee e progetti; un laboratorio di ricerca e sperimentazione;  
un luogo di promozione e realizzazione di eventi artistici e culturali, spazio  
dei ‘giochi di devozione’ della mia creatività...

L’ho fondato, appositamente, per iniziare l’attività del Progetto Sarajevo  
“2000”, mentre la capitale bosniaca - laboratorio e culla delle speranze di  
ogni forma di convivenza - era messa a ferro e fuoco dall’odio devastante  
della guerra etnica.

Le richieste di sostegno al Progetto, da me inoltrate ai dodici Ministeri della  
Cultura degli Stati membri Ue e a diverse Amministrazioni Pubbliche  
di quel periodo (1992-1993), erano rimaste senza riscontro...

Mi muovevo, senza lasciare alcunché d’intentato - nel rispetto dei ruoli  
derivanti dalle nomine congiuntamente conferite dal Ministro della Cultura  
della Bosnia e Erzegovina e dal Sindaco di Sarajevo, a me di Direttore  
Artistico e a Enver Hadžiomerspahić di Direttore Generale, ma dopo oltre  
un anno di richieste e vane attese nulla era accaduto né l’evolvere della  
situazione incoraggiava a pensare che qualcosa potesse a breve accadere.

Sentivo un bisogno irrefrenabile, ineludibile di fare qualcosa per Sarajevo.  
La situazione era difficilissima, stracolma di difficoltà, ma avevo un’idea  
circa il da farsi...

Ho affittato uno spazio (due stanze, in Milano, via Arco, 4): sarebbe stato  
sia la sede del Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space”  
sia la sede temporanea del Museo d’Arte Contemporanea di Sarajevo  
e il luogo dell’attività espositiva per la realizzazione della sua Collezione  
Permanente, fino al momento del superamento di quella dannata condizione  
di stato d’assedio che impediva di operare direttamente nella tanto amata città  
martirizzata.

(...).

La mancanza di mezzi e sostegni adeguati rendevano durissima, pressoché

impossibile, la condizione di realizzazione del Progetto, ma la mia passione e la mia determinazione erano inarrestabili e per poterlo iniziare ho deciso di fare la scelta che non avrei mai creduto possibile fare: rinunciare temporaneamente (era quella la mia speranza...) a realizzare la mia RivistaLibro "Spazio Umano / Human Space", che aveva costituito, fino a quel momento, il senso stesso della mia creatività, della mia ricerca... del mio laboratorio interattivo tra l'arte visiva, la poesia, gli altri linguaggi dell'arte, la natura, la scienza, la cultura, i saperi.

La scelta di fondare il Centro Arte Contemporanea "Spazio Umano / Human Space" è stata per me un atto d'amore più forte delle responsabilità, gravide di conseguenze, che mi assumevo consapevolmente iniziando, concretamente, in solitario, l'attività del Progetto Sarajevo "2000", in quei momenti così drammatici per Sarajevo, per i Balcani, per tutta l'Europa che subiva, ancora una volta, allibita, il dolore della spina che le si conficcava nel fianco...

Così, con la mia ideazione e la mia regia di eventi artistici e culturali a carattere interdisciplinare e multimediale – ruotanti attorno a mostre personali di artisti internazionali ai quali chiedevo di donare un'opera per la Collezione Permanente del Museo d'Arte Contemporanea di Sarajevo - sono stati fatti i 'Primi Passi' del Progetto Sarajevo "2000" / ARS AEOVI. Il primo evento "La Porta dello Specchio" (27 ottobre-3 dicembre 1994) - che segna di fatto l'inizio dell'attività del Museo d'Arte Contemporanea di Sarajevo e della sua Collezione Permanente - l'ho articolato: in una mostra personale di Michelangelo Pistoletto, che ha donato la prima opera per la Collezione; in un seminario con la partecipazione di studenti e docenti delle istituzioni artistiche e culturali di Milano, aperto al pubblico per tutta la durata della mostra; in una serata con performance di teatro-musica-danza; in un incontro di lettura di poesia con sette poeti. (...).

Il Museo d'Arte Contemporanea di Sarajevo e la sua Collezione Permanente - entità fisicamente inesistenti e dunque del tutto virtuali prima di questo passaggio cruciale - attraverso le mostre, le performance, gli incontri, l'attività svolta giorno per giorno dal Centro Arte Contemporanea Spazio Umano / Human Space, in nome e per conto del Progetto Sarajevo "2000", acquistano dimensione reale, diventano soggetti

interlocutori del panorama artistico internazionale.

L'estratto dell'atto di nascita del Progetto Sarajevo "2000" / ARS AEVI mostra quanto esso sia fortemente radicato nell'humus di "Spazio Umano / Human Space" e fa intuire, intravedere, forse anche capire, la determinazione delle mie scelte e la loro intima, essenziale, consapevole, irrinunciabile, incorruttibile coerenza con tale radicamento.

L'estratto dell'atto di nascita del Centro Arte Contemporanea "Spazio Umano / Human Space" dimostra quanto sia importante non rinunciare e continuare a sperare e sognare anche quando tutto appare ormai perduto e nulla sembra più possibile e come, in presenza di motivazioni forti, si possa rendere possibile ciò che prima appariva assolutamente impossibile. (...).

Il Centro Arte Contemporanea "Spazio Umano / Human Space", oltre all'attività svolta per il Progetto Sarajevo "2000" / ARS AEVI, a partire dal 1995, svolge anche l'attività per realizzare un altro mio progetto: il Progetto "Laboratorio con..." / "Workshop with...".

I protagonisti di ciascuno dei laboratori sono artisti, under 35, autori di proposte innovative attorno alle quali si sviluppa un'intensa attività interattiva con la partecipazione e gli interventi di poeti, scrittori, musicisti, danzatori, attori, registi, filosofi, scienziati, studiosi, curatori, critici d'arte, galleristi, collezionisti, docenti e studenti e altri soggetti variamente motivati. L'humus di entrambi i progetti trae origine da un altro mio progetto: il Progetto "Laboratorio Europa / Laboratory Europe" al quale lavoro dagli inizi degli anni '80.

Il Progetto "Laboratorio Europa / Laboratory Europe" – incentrato su eventi artistici, culturali, interdisciplinari, multimediali ( e aperto a tutte le aree geopolitiche culturali del mondo, in particolare a quella vitale e strategica del Mediterraneo ) – ha le sue radici nelle fondamenta di "Spazio Umano / Human Space", matrice generante di ogni mia attività creativa artistica-culturale-sociale-umana, e ha tra i propri obiettivi prioritari quelli di favorire l'integrazione europea e l'interazione della cultura e della civiltà europea con le altre culture e civiltà, contribuendo a stimolare i giovani europei a rendersi protagonisti di entrambi i processi.

Nel DNA di tali Progetti c'è lo spirito di tutti i miei Progetti ( anche quelli non realizzati ): vogliono gettare un ponte tra i momenti della ricerca, della proposta e dell'iniziativa tesa al raggiungimento di obiettivi che hanno al

centro la persona, la cultura della vita, la dignità umana.

(...).

La poliedrica attività innovativa dei miei Progetti costituisce certamente una delle primissime esperienze, peculiarmente caratterizzate e connotate in senso interculturale, interdisciplinare, multimediale, che hanno svolto un ruolo di apripista, a livello internazionale, sperimentando e inventando percorsi, costruendo strade, gettando ponti.

(...).

Iniziata nella seconda parte degli anni '60, costantemente in apertura e movimento a 360°, l'attività di ricerca, sperimentazione, innovazione ha avuto un'accelerazione negli anni '70:

- con il testo "Aktionsraum un'arte libera e per tutti", pubblicato sulla Rivista "Il Cristallo" di Bolzano, nel 1970, scritto di ritorno da un viaggio a Monaco di Baviera, dove mi ero recato incuriosito dal programma di eventi del progetto per giovani artisti, realizzato all'Aktionsraum;
- con la mostra "Situation Concepts, sulle tendenze più innovative degli anni '60, Conceptual Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Body Art...", ideata, progettata e curata insieme a Peter Weiermair, che ha avuto luogo alla Galerie im Taxis Palais di Innsbruck, Febbraio-Marzo 1971 (...);
- con quel laboratorio della creatività che è stato per me la Direzione Culturale della Televisione Sperimentale TBN di Novara, 1976-1979 (...).

Nei decenni successivi, ulteriori accelerazioni e sviluppi - che l'hanno arricchita di peculiarità caratterizzandone gli eventi e i momenti -, sono:

- la creazione (tra Dicembre 1980 e Marzo 1992) di 40 numeri trimestrali della mia RivistaLibro di Arte e Letteratura "Spazio Umano / Human Space", per la quale mi sono avvalso della collaborazione di centinaia di protagonisti dell'arte, della letteratura, della scienza e della cultura di ogni parte del mondo;
- la Direzione del Centro Culturale S. Ambrogio di Milano (1980-1981), durante la quale ho ideato, strutturato e diretto il Convegno interdisciplinare Emarginazione e Metropoli, con la partecipazione di sociologi, antropologi, psicologi, filosofi, economisti, artisti, operatori culturali e del volontariato, studenti, docenti e altri soggetti;
- il Progetto "Arcaico Contemporaneo", incentrato su una mostra al Museo del Sannio di Benevento, nel 1983, con le opere create dai tre artisti, da me invitati, Mario Merz, Tony Cragg, Bill Woodrow, dopo aver vissuto l'atmosfera del Museo, della città e dell'area del Sannio e da loro stessi

installate in interazione con quelle della Collezione Permanente del Museo, create dagli artisti greco-romani, egizi, etruschi, sanniti, migliaia di anni prima;

- la Direzione Artistica della Sala Umberto Boccioni di Milano (1990-1991), con un programma di eventi artistici e culturali articolato in mostre, laboratori, seminari, conferenze, incontri con personaggi del mondo dell'arte e della cultura, dibattiti, conversazioni con coinvolgimento del pubblico, largamente costituito da studenti di Scuole Superiori e Accademie;

- il Progetto interculturale, interdisciplinare, multimediale per la Biennale d'Arte Contemporanea di Mosca, aperto a tutti i linguaggi dell'arte - in particolare l'arte visiva, la poesia, la musica, la danza, il teatro, il cinema - e all'approfondimento dei rapporti arte / scienza / natura / cultura, attraverso nuove vie di collaborazione tra artisti, scienziati, filosofi, studiosi, umanisti.

Nella posizione di Direttore della Biennale di Mosca, ho invitato - e loro hanno accettato - 16 protagonisti del mondo dell'arte, della scienza, della cultura... con i quali ho costituito 3 gruppi di lavoro, per cooperare con me alla scelta degli artisti e all'approfondimento delle linee culturali del progetto, a cui lavoravo da anni con grande intensità, profondità, motivazione:

- un CONSULTING COMMITTEE con

Rudi H. Fuchs, Direttore dello Stedelijk Museum, Amsterdam;

Boris Groys, Art Historian, Prof. all'Università di Köln;

Jan Hoet, Direttore del Museum van Hedendaagse Kunst, Gent;

Kasper König, Rettore della Staatliche Hochschule für Bildende Künste Stadelschule, Frankfurt am Main;

Richard Koshalek, Direttore del Museum of Contemporary Art, Los Angeles;

- un MULTIDISCIPLINARY COUNSEL OF EXPERTS con

Leo Castelli, gallerista, New York;

Jonathan Galassi, Editor in Chief della Farrar Strauss & Giroux, Inc. Book Publisher, New York;

Ulrik Look, Direttore Kunsthalle Bern;

Dottor Giuseppe Panza di Biumo, Collezionista, Milano;

Ilya Prigogine, Premio Nobel per la Chimica;

Prof. Vittorio Strada, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Mosca;

- un BOARD OF RUSSIAN CURATORS per le scelte relative al contesto artistico russo con

Josef Bakshtein, Direttore Institute for Contemporary Art, Mosca;

Andrei Erofeev, Direttore Contemporary Art Collection Tsaritsino Museum, Mosca;

Vladimir Levashov, Direttore Gallery 1.0, Mosca;

Viktor Misiano, Direttore Contemporary Art Centre, Mosca;

Yelena Romanova, Direttore Gallery L, Mosca.

Era anche stata realizzata, alla Central House of Artists di Mosca, dal 5 al 25 Luglio 1994, la mostra “Russian Artists of the Nineties ( Towards the First International Moscow Biennale of Contemporary Art )” - significativa tappa di alcuni eventi preparatori alla prima Biennale di Mosca, in programma da Maggio a Settembre 1996 -, promossa e sostenuta dal Ministero della Cultura della Federazione Russa e da me ideata e curata, alla quale avevo invitato: Inspection Medical Hermeneutics ( Sergej Anufriev, Vladimir Fiodorov, Pavel Pepperstein ), Jurij Leidermann, Maria Serebriakova, Anatolij Shuravlev, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov.

C'erano le premesse, le condizioni, le energie per la realizzazione di una 'Biennale' che si ponesse come punto di riferimento a livello internazionale, quando il precipitare di una dura crisi economica e il contestuale deteriorarsi della condizione politica (interne alla Russia) l'hanno resa impossibile. La prima Biennale di Mosca avrebbe avuto luogo parecchi anni dopo. (...).

I miei Progetti hanno la loro origine in una mia intensa attività di ricerca, sperimentazione, lavoro, che mi coinvolge da decenni nei contesti della natura, dell'arte, della scienza, della cultura, dei saperi... nascono e si sviluppano come processi, luogo di incontro, dialogo confronto, interazione, relazioni di scambio.

Gli accadimenti possono rendere le cose impossibili, al di là delle nostre determinazioni, ma noi non possiamo arrenderci. Dobbiamo credere che anche l'impossibile sia possibile. Con speranza e ottimismo dobbiamo fare le nostre scelte - le migliori possibili tra le opzioni possibili -, assumercene le responsabilità e sostenerle tenacemente fino a renderle possibili e realizzarle nel miglior modo possibile.

Il Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space” è uno spazio fisico e un luogo della mente, del cuore, dell'anima. È un luogo di immaginazione e invenzione. È un luogo della creatività dove anche l'impossibile può diventare possibile. È un poema che ha una sua storia e un suo mistero che si intrecciano con la storia e il mistero della mia RivistaLibro

“Spazio Umano / Human Space”.

La storia è scritta e chi vuole può leggerla ma il mistero rimane mistero, non può che essere così.

Per l'arte è così... per l'amore è così... per tutto ciò che è importante per la vita degli esseri umani è così.

Seduto sulla tenera sponda di una roggia del Parco Sempione, all'ombra di un platano centenario, mi passano davanti agli occhi le immagini del Canale dell'alga verde-azzurra alle Sette Fontane (Parco Ticino, Galliate, Novara) ... “E l'acqua tira l'alga”...

Immagini, leggere come piume, sospinte da una dolce brezza, mi attraversano la mente. Penso al Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space” come spazio fisico e lo vedo infinitamente più piccolo di un puntino sulla carta geografica. Lo penso come luogo d'arte, di cultura, dello spirito e lo vedo come un territorio che si apre in un orizzonte infinito.

Il Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano / Human Space” lo vivo come il luogo dove il ‘qui e ora’ coabita contestualmente con ‘ciò che c'è stato’ e ‘ciò che ci sarà’.

*Enrico R. Comi*

Milano, Agosto 2014

\* L'attività operativa del Centro Arte Contemporanea “Spazio Umano/Human Space” è iniziata con la mostra “La Porta dello Specchio (27 Ottobre – 3 Dicembre 1994)” punto focale dell'evento inaugurale del Progetto Sarajevo “2000” / ARS AEVI.



*Jannis Kounellis (foto M. Baboussis)*

# Enrico R. Comi

THE CONTEMPORARY ART CENTRE “SPAZIO UMANO / HUMAN SPACE”...WHEN THE IMPOSSIBLE BECOMES POSSIBLE...\*

The Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space” is: a breeding ground of ideas and projects; a lab of research and experimentation; a place where art and cultural events are promoted and are born, a place of ‘dedicated plays’ to my creativity...

I specifically founded it to start the activities linked to the Sarajevo Project “2000” while the Bosnian capital - laboratory and cradle of hope for any sort of cohabitation - was put to fire and sword by the devastating hate of the ethnic war.

My financial requests for this Project, which I presented to the twelve Ministries of Culture of the UE Countries and to various Public Administrations of the time (1992-1993), did not get any answer... I moved, without leaving no stone unturned - according to the positions given both by the Ministry of Culture of Bosnia and Herzegovina and by the Mayor of Sarajevo, to me as Artistic Director and as General Director to Enver Hadžiomerspahić -, however, after more than a year of requests and vain long waits nothing had happened which could have encouraged us to think that something was going to happen in the very near future.

I had an unrestrainable, inescapable need to do something for Sarajevo. The situation war really difficult, with lots of obstacles but I had an idea of what to do...

I rented a space (2 rooms, in Via Arco 4, Milan): it was going to be both the main office of the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space” and the temporary location for the Museum of Contemporary Art of Sarajevo, where works of art could be exhibited and would become part of its Permanent Collection, until that hateful state of siege that prevented us from working in that so much loved martyred city was going to be over... (...).

The lack of funds and right supports made the possibility of creating the

Project really hard, almost impossible, but my passion and determination were irrepresible and in order to start it, I decided to make the choice that I thought I would have never been able to make: I temporarily renounced (that was my hope...) to publish my MagazineBook "Spazio Umano / Human Space" that had been, until then, the essence of my creativity, of my research... of my interactive laboratory between visual arts, poetry, the other forms of art, nature, science, culture, knowledges...

The choice to found the Contemporary Art Centre "Spazio Umano / Human Space" was for me an act of love that was stronger than the consequences I consciously got on me by actually starting alone the activity for the Sarajevo Project "2000" in those really dramatic moments for Sarajevo, for the Balkans, for the whole of Europe that once again, dismayed, suffered the pain of a thorn that was right in their side.

So, with my conceiving and direction of interdisciplinary and multimedia artistic and cultural events - created in the context of one-man exhibitions of international artists to whom I asked to donate a work for the Permanent Collection of the Museum of Contemporary Art of Sarajevo - where made the First Steps for the Sarajevo Project "2000" / ARS Aevi.

The first event "The Door of the Mirror" (27th October-3rd December 1994) - which actually marks the beginning of the activity of the Museum of Contemporary Art of Sarajevo and of its Permanent Collection - was made up of:

a one-man exhibition of Michelangelo Pistoletto who donated the first work for the Collection;

a seminar where students and professors of the art and cultural institutions of Milan took part and that was also open to the general public for the entire period of the exhibition;

an evening with a theatre-music-dance performance;

a poetry reading by seven poets.

(...).

The Museum of Contemporary Art of Sarajevo and its Permanent Collection - in-existent entities and consequently virtual until that crucial moment - thanks to exhibitions, performances, meetings, the activities that took place day after day at the Contemporary Art Centre "Spazio Umano / Human Space", on behalf of the Sarajevo Project "2000" are becoming tangible entities, interlocutory subjects of the international artistic and cultural panorama...

The birth certificate of the Sarajevo Project “2000” / ARS Aevi shows how rooted it was to the fertile ground of the “Spazio Umano / Human Space” and makes one perceive, or even understand, the determination of my choices and their intimate, essential, conscious, unavoidable, incorruptible coherence to such roots...

The birth certificate of the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space” shows how important it is not to give up but to continue to hope and dream even when everything looks lost and nothing seems possible and how it is possible, where there are strong motivations, to render what at the beginning looked impossible actually feasible.

(...).

The Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space”, on top of the activities linked to the Sarajevo Project “2000” / ARS Aevi since 1995, has also been involved in the making of another project of mine: the Project “Workshop with...”.

The participants in each workshop are artists under 35, authors of innovative proposals, around which an intensive interactive activity takes place with the participations and presentations of poets, writers musicians, dancers, actors film directors, philosophers, scientists, scholars, curators, art critics, managers of art galleries, collectors, professors, students and other people with different motivations...

The core point for either project finds its reasons in another project of mine: the Project “Laboratorio Europa / Laboratory Europe” to which I have been working since the second part of the ‘80.

The Project “Laboratorio Europa / Laboratory Europe - based on interdisciplinary, multimedia artistic and cultural events ( and open to all the different geopolitical cultural areas in the world, and in specific to the vital and strategic one in the Mediterranean area ) - has its roots in the basic concepts of “Spazio Umano / Human Space” springboard of each of my creative artistic-cultural-social-human activities and among its main objectives there is the one which favours the European integration and the interrelation of the European culture and civilization with the other cultures, and in so doing gives an incitement for the young Europeans to become part of both projects...

In the DNA of such Projects there is the essence of all my Projects (even those that have never become real): they want to join the stages of research, of suggestion, and of initiative for the reaching of the objectives, in the centre of which there is the person, life culture, human dignity.

The many-sided innovative activity of my projects certainly is one of the very first experiences specifically characterized and structured in a trans-cultural, interdisciplinary multimedia sense that had a leading role, at international level, experimenting and inventing routes, building roads, building bridges. (...).

Started in the second part of the years '60, constantly open and in movement at 360°, the activity of research, experimentation, innovation has had an acceleration in the years '70:

- with the text "Aktionsraum an art free and for everybody", published in the Review "Il Cristallo", Bolzano, in 1970, written while I was on the way back of a journey to Monaco di Baviera, where I had gone because I was intrigued by the program of events of the project for young artists, carried out at the Aktionsraum;

- with the exhibition "Situation Concepts", on the most innovative trends of the years '60, Conceptual Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Body Art..., conceived, planned and cared together with Peter Weiermair, which took place at the Galerie im Taxis Palais, Innsbruck, February-March 1971 (...);

- with that laboratory of creativity that has been for me the Cultural Direction of the Experimental Television TBN, Novara, (1976-1979). (...).

In the following decades, further accelerations and developments – that have enriched it with peculiarity that characterized the events and moments –, are:

- the creation (from December 1980 to March 1992) of 40 quarterly numbers of my MagazineBook of Art and Literature "Spazio Umano / Human Space", for which I got the collaboration of hundreds of protagonists of art, literature, science and culture from any part of the world;

- the Direction of the Cultural Centre St. Ambrogio, Milan (1980-1981), during which I have conceived, structured and directed the interdisciplinary Convention "Emarginazione e Metropoli" with the collaboration of sociologists, anthropologists, psychologists, philosophers, economists, artists, cultural operators and voluntary workers, students, teachers and other subjects;

- the Project "Archaic Contemporary, focused on an exhibition at the Museo del Sannio, Benevento, in 1983, with the works created by three artists, invited by me, Mario Merz, Tony Cragg, Bill Woodrow, after having lived the atmosphere of the Museum, of the city and of the Sannio's area and by themselves installed in interaction with the ones of the Museum's Permanent Collection created by Greek-Roman, Egyptian, Etrurian, Samnite artists

thousand years before;

- the Artistic Direction of the Sala Umberto Boccioni, Milan (1990-1991), with a program of artistic and cultural events organized with exhibitions, laboratories, seminars, conferences, meetings with protagonists of the world of art and culture, debates, talks involving the audience, mostly formed by students of High School and Academies;

- the intercultural, interdisciplinary, multimedia Project for the Biennale of Contemporary Art, Moscow, open to all languages of art – particularly visual art, poetry, music, dance, theatre, cinema – and to the widening of the relations art / science / nature / culture, through new ways of collaboration among artists, scientists, philosophers, scholars, humanists.

In my position as Director of the Moscow Biennale, I invited - and they have accepted - 16 protagonists of the world of art, science, culture... with whom I organized 3 groups of work, to collaborate with me in the choice of the artists and the widening of the project's cultural lines, to which I was working since years before with great intensity, deepness, motivation:

- a CONSULTING COMMITTEE with

Rudi H. Fuchs, Director of the Stedelijk Museum, Amsterdam;

Boris Groys, Art Historian, Prof. at the University of Köln;

Jan Hoet, Director of the Museum van Hedendaagse Kunst, Gent;

Kasper König, Chancellor of the Staatliche Hochschule für Bildende Künste Stadelschule, Frankfurt am Main;

Richard Koshalek, Director of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles;

- a MULTIDISCIPLINARY COUNSEL OF EXPERTS with

Leo Castelli, gallerist, New York;

Jonathan Galassi, Editor in Chief of the Farrar Strauss & Giroux, Inc. Book Publisher, New York;

Ulrik Look, Director of the Kunsthalle, Bern;

Dr. Giuseppe Panza di Biumo, Collector, Milan;

Ilya Prigogine, Nobel Prize for Chemistry;

Prof. Vittorio Strada, Director of the Italian Institute of Culture, Moscow;

- a BOARD OF RUSSIAN CURATORS for the choices

pertinent to the Russian artistic context with

Joseph Bakshtein, Director of the Institute for Contemporary Art, Moscow;

Andrei Erofeev, Director of the Contemporary Art Collection Tsaritsino Museum, Moscow;

Vladimir Levashov, Director of the Gallery 1.0, Moscow;  
Viktor Misiano, Director of the Contemporary Art Centre, Moscow;  
Yelena Romanova, Director of the Gallery L, Moscow.

At the Central House of Artists in Moscow, from July 5 to 25, 1994, has been carried out also the exhibition “Russian Artists of the Nineties (Towards the First International Moscow Biennale of Contemporary Art)” - important stage of some preliminary events scheduled from May to September 1996 -, promoted and supported by the Ministry of Culture of the Russian Federation conceived, and cared by me, to which I had invited: Inspection Medical Hermeneutics (Sergej Anufriev, Vladimir Fiodorov, Pavel Pepperstein), Jurji Leidermann, Maria Serebriakova, Anatolij Shuravlev, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov.

There were the bases, the conditions, the energies to carry out a ‘Biennale’ that could become an international reference point but the coming to head of a hard economic crisis and the contextual worsening of the political situation (in Russia) made this impossible. The First Moscow Biennale would have been held many years after.

(...).

My Projects find their origins in my intensive activity of research, experimentation, work, which have involved me for decades in the contexts of nature, art, science, culture, knowledge...

They are born and developed as processes, meeting places, dialogues, comparison, interaction, exchanges.

The course of events can make things impossible beyond our determinations but we cannot surrender. We must believe that even what seems impossible is possible. We should make our choices with hope and optimism - the best possible choices among those available to us -, we should take our responsibility for them, support them until they become possible, and make them in the best possible way.

The Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space” not only is it a space but also a place of the mind, of the heart, of the soul. It is a place for imagination and invention. It is a place of creativity where even the impossible can become possible. It is a poem with its history and its mystery which intertwine with the history and mystery of my MagazineBook “Spazio Umano / Human Space”...

History is written and can be read by whom so wishes but mystery remains  
mystery, it cannot be otherwise.

It is likewise for art... for love... for everything  
that is important for the life of human beings...

Sitting on a soft bank of an artificial canal in Parco Sempione, Milan  
in the shade of a centenarian plane-tree, images of the Canal,  
of the blue-green algae at the Sette Fontane (Parco Ticino, Galliate, Novara)  
run in front of my eyes...

... And the water drags the algae...

Light images, like feathers, flown by a gentle breeze, go through my mind.

I think about the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space”  
as a tangible space and I see it much smaller than a dot on a map. I think of it  
as an art, cultural, spiritual place and I see it as a land that opens  
within an endless horizon.

I live the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space” as a place  
where the ‘here and now’ shares  
the ‘what has been’ and ‘what will be’.

Milan, August 2014

*Enrico R. Comi*  
*(translated by Marco Baschiera)*

\* The activities of the Contemporary Art Centre “Spazio Umano / Human Space”  
started with the exhibition ‘The Door of the Mirror’ (27th October – 3rd December  
1994)’, focal point of the opening event for the Sarajevo Project ‘2000’ / ARS Aevi



*Jannis Kounellis, Paris, Orsay, 2007*

# Enrico R. Comi

## RICOMINCIARE

...

Ricominciare, anche quando  
tutto appare perduto, impossibile...?!  
Ricominciare!, ricominciare!, ricominciare!...

Ci sono 'altrove' da esplorare, percorsi da inventare  
strade sconosciute da percorrere, cammini da scoprire  
ponti da costruire, dialoghi da avviare  
nuove mete da raggiungere...

Ci sono la nostra storia, le nostre memorie, la nostra vita  
... il nostro presente, il nostro passato, il nostro futuro  
e il futuro dei nostri figli e nipoti...

Ci sono i sogni, la speranza, l'amore, la bellezza  
la gioia di vivere la vita, nonostante il dolore.  
Ri-co-min-cia-re!, il futuro è domani ma anche ieri  
e forse soprattutto oggi.

*Enrico R. Comi*

Milano, 2013/2014



*Jannis Kounellis, a destra, con Enrico R. Comi, Milano, 2014*

# Enrico R. Comi

## TO START AGAIN

...

To start again, even when  
everything looks lost, impossible...?!  
To start again!, to start again!, to start again!...

There are 'elsewhere' to be explored, routes to be mapped  
unknown roads to be scoured, ways to be discovered  
bridges to be built, dialogues to be opened  
new goals to be reached...

There are our history, our memories, our life  
... our present, our past, our future  
and the future of our sons and grandsons...

There are dreams, hope, love, beauty  
the joy of living life, despite dolour.  
To-start-again!, the future is tomorrow but also yesterday  
and above all today, may be.

*Enrico R. Comi*

Milan, 2013/2014



*Jannis Kounellis, Senza titolo, The Museum of the Ateneum, Helsinki, 1983  
(foto M. Coudray)*

# Enrico R. Comi

## JANNIS KOUNELLIS, UN INFINITO VIAGGIO...

L'alfabeto, le lettere, le parole, i numeri  
i segni direzionali su sfondo chiaro  
nei dipinti esposti nella sua prima mostra personale  
alla Galleria La Tartaruga ( Roma, 1960 )  
esprimono l'urgenza comunicativa  
e la spinta a modificare e rinnovare il linguaggio.  
L'energia scatenante dei Dodici Cavalli vivi  
nella sua mostra personale alla Galleria Fabio Sargentini ( Roma, 1967 )  
sconvolge le regole del gioco  
nella dinamica dei rapporti uomo-natura-arte-cultura  
e mette in discussione anche il ruolo dell'interlocutore dell'opera  
che da osservatore si trasforma in soggetto attivo  
nello spazio-ambiente interno all'opera.  
L'uso di materiali e oggetti presi direttamente dalla realtà  
trasbordante di valenze e significati nuovi  
fin dalle mostre realizzate a Roma nel 1967  
evidenzia un radicale cambiamento di sensibilità  
nella riflessione e nella meditazione sull'arte:  
l'arte non rappresenta, l'arte è, l'artista non imita ma crea.

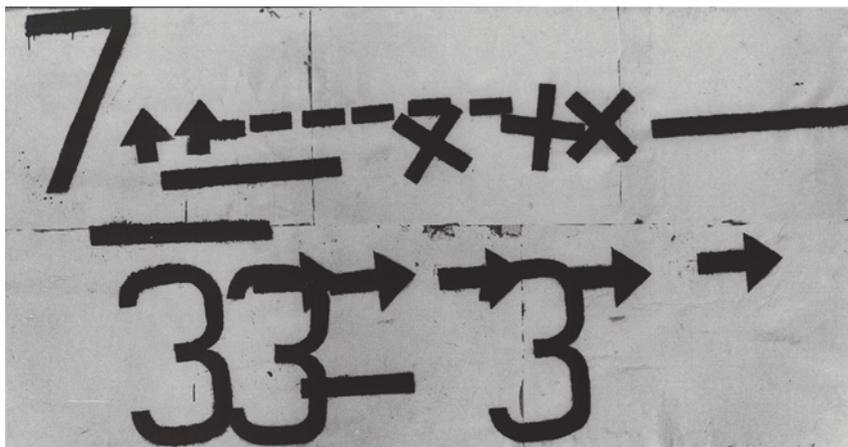
L'acquario e il pappagallo tra le otto vasche di metallo  
riempite di terra e piante grasse  
la performance dell'Autoritratto con la candela accesa  
la Margherita di fuoco come generatore di energia  
in cui l'evanescenza della fiamma ossidrica  
si contrappone alla pesantezza della bombola a cannella  
evidenziano l'evoluzione e l'articolazione del linguaggio  
che si sviluppa con implicazioni minime essenziali  
contestualmente al succedersi delle opere  
e al cambiamento dello scenario.  
(...).

L'energia propositiva, innovativa, liberante  
capace di sorprendere, appassionare

e regalare emozioni coniugando sentimenti e ragione  
– percepita camminando tra lavori come quelli esposti  
nella sua mostra antologica “Retrospective in Five Locations”  
Museum of Contemporary Art ( Chicago, 1986 ) –  
sviluppa ed esalta l’orgoglio identitario dell’appartenenza  
e il rispetto e l’amore per la differenza.  
(...).

I quarti di bue insanguinati  
fissati mediante ganci a lastre metalliche  
illuminati da lanterne a olio  
nella mostra realizzata all’Espai Poublenou di Barcellona nel 1989...  
l’installazione di mobili appesi alla volta  
del porticato di Piazza del Plebiscito ( Offertorio )  
realizzata a Napoli nel 1996...  
l’enorme labirinto con le “Carboniere”, le “Cotoniere”  
i sacchi di iuta e i cumuli di pietre ( “Atto unico” )  
realizzato alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna ( Roma, 2002 )...  
i muri, le pareti, i cocci, i frammenti, gli oggetti, i lavori site specific  
realizzati in chiese, luoghi di culto, ambienti storici e culturali...  
i lavori esposti alla Biennale di Venezia, a Documenta  
nelle altre grandi rassegne internazionali e  
in gallerie e musei di tutti i continenti...  
sono frutto del contatto diretto con il mondo reale  
dell’indagine tra realtà e finzione  
della vicinanza al teatro, alla poesia, alla musica  
dell’interazione interdisciplinare e multimediale tra i diversi linguaggi  
dell’arte, della natura, della scienza, della cultura, sono gl’ineludibili strumenti  
operativi dell’ideare, del progettare, dell’agire, del fare  
creati in stretto rapporto con il contingente  
attraversando i linguaggi, inventandoli, aprendoli  
cambiandoli, innovandoli.

Le quattordici strutture in ferro  
a forma di giganteschi cavalletti sormontati da quadri  
in mostra alla Galleria Giorgio Persano ( Torino, 2012 )  
ai quali sono agganciati pesanti cappotti  
uniti tra loro da ruvide cuciture  
sono lì, con la loro imponenza, in sospensione tra potenza e leggerezza  
come a sostenere improbabili figure



*Jannis Kounellis, anni 60*



*Jannis Kounellis, 1967*



*Jannis Kounellis, Senza titolo, Piazza del Plebiscito, Napoli, 1996  
(foto P. Avallone)*

in una mitica danza di vita e di morte.

Mi ritornano nitide alla mente le immagini  
dell'evento inaugurale del suo lavoro site specific  
alla Biblioteca Angelica di Roma ( 9 marzo 2013 )  
ricco di contenuti, emblematico,  
unico nella specificità dei suoi significati e delle sue valenze:  
tra la parete lignea della libreria  
dove sono collocati i libri della sapienza, della conoscenza  
del costume, della storia, della memoria  
e il piano costituito dalle sedie  
dove al posto delle persone sedute  
sono collocati i sacchi di iuta contenenti 'il pane dei poveri'  
scorre un effluvio di energia che tutto armonizza  
e inscindibilmente coniuga  
in un abbraccio andata e ritorno  
dai libri al pane e dal pane ai libri...



*Jannis Kounellis, Senza titolo, Biblioteca Angelica, Roma, 2013*

Il progetto pluridimensionale “Kounellis Trieste”  
realizzato site specific e in mostra dal 6 Settembre 2013 al 2 febbraio 2014  
negli spazi di sacralità laica del Salone degli Incanti ( ex Pescheria )  
– la Basilica in riva al mare progettata nel 1913 dall’architetto Giorgio Polli –  
è la messa in scena, il racconto, di una grande storia della gente di mare.  
L’artista nato in Grecia nel Pireo  
– che ha vissuto la propria infanzia nel contesto del porto di Atene  
e da bambino ha fatto un viaggio a Trieste con il padre ingegnere navale –  
nel suo intervento a tutto campo  
fa interagire tutti i linguaggi della sua inesauribile multiforme poetica e  
della sua peculiare intensità drammaturgica  
al cui centro ci sono l’essere umano, la condizione umana  
la persona con la sua soggettività e la sua ineludibile dignità.  
Nella navata centrale ci sono i relitti di imbarcazioni che raccontano storie  
di avventure, drammi, bisogni, speranze, sogni...  
Nelle due navate laterali, disposte verso la navata centrale, ci sono le sedie  
coperte da un tessuto nero, con la presenza delle anime degli assenti...  
Dagli occhielli che adornano le arcate del soffitto  
pietre di diverse dimensioni  
annodate a funi si distendono fino all’altezza dei relitti  
in sospensione dentro la musica di silenzi ancestrali  
e di arcani suoni siderali...  
Tutto diventa teatro e la gente  
forse senza volerlo e forse senza saperlo  
recita con naturalezza, semplicemente, esprimendosi con realtà e verità  
mostrandosi così com’è nello spazio dell’opera pulsante di energia.

Jannis Kounellis è un’icona dell’arte contemporanea:  
per la caratterizzazione e l’unicità dell’insieme di tutta la sua opera  
per la specificità e il carisma di ogni suo lavoro  
e perfino di ogni frammento di ogni suo lavoro.  
... Energia in perenne apertura e movimento...  
fuoco, buio, luce  
suono, silenzio, pensiero, memoria, divenire...  
dentro le dinamiche di un vaggio, un continuo viaggio  
un infinito viaggio.

Nella perenne ricerca della «cosa precisa»  
c’è la lucida consapevolezza della follia  
e in quell’erranza

lo scandalo di una verità  
che è l'atto di fede di una religiosità laica  
profondamente umana  
vicina a Dio.

L'artista crea bellezza e alchimia  
con tutti i linguaggi con cui opera  
in tutti i contesti con cui entra in relazione, interagisce:  
pittura, scultura, installazione, performance  
teatro, musica, danza, poesia, scienza, tecnologia, media,  
persone, animali, oggetti, cose...  
ma anche la parola... mentre tiene una conferenza  
discute, conversa, dialoga.  
Ogni parola crea immagini, che creano parole  
che creano immagini che creano...  
Di più, uno sguardo, un gesto e un attivo e creativo silenzio  
e l'energia sgorga  
scegliendo i modi e le forme  
del suo inarrestabile fluire...

*Enrico R. Comi*

Milano, Giugno 2014



*Jannis Kounellis, The Henry Moore Sculpture Trust at Dean Clough, Halifax, 1991  
(foto C. Abate)*

# Enrico R. Comi

## JANNIS KOUNELLIS, AN ENDLESS JOURNEY...

The alphabet, letters, words, numbers  
directional signs on a light background  
in the paintings exhibited in his first one-man exhibition  
at the art gallery La Tartaruga (Rome, 1960)  
expressing the urge to communicate  
along with the incentive to modify and renovate the language.  
the engaging energy of his Twelve Horses, alive  
in his one-man exhibition at the art gallery Fabio Sargentini (Rome, 1967)  
subverting the rules of the game  
in the dynamics of the relationships man-nature-art-culture  
where even the role of the viewer of the art-work is questioned  
and becomes an active subject  
of the space-environment within the art-work.  
The use of materials and objects taken directly from reality  
overflowing with new values and meanings  
already in his exhibitions which took place in Rome in 1967  
highlights a radical change in sensitivity  
toward the pondering and meditation on art:  
art does not represent, art is, and the artist does not imitate but creates.

The fish tank and the parrot among the eight metal tubs  
filled with earth and cacti  
the performance of the Self-portrait with candle  
the Daisy of fire, as a generator of energy  
where the evanescence of the oxy-hydrogen flame  
contrasts with the weight of the cylinder  
highlight the evolution and articulation of language  
that develops with minimum essential implications  
alongside with the succession of the art-works  
and the changing of scenes.  
(...).

The suggestive, innovative, liberating energy  
capable of surprising, engaging

and giving emotions by merging feelings and reason  
- perceived while walking among the exhibited art-works  
in the anthological exhibition 'Retrospective in Five Locations'  
Museum of Contemporary Art (Chicago, 1986) -  
it develops and enhances the pride of identity, of belonging  
as well as the respect and love for diversity  
(...)

Quarters of an ox covered in blood hang with hooks on metal plates  
lit by oil lamps in the exhibition  
which took place at the Espai Poublenou in Barcelona in 1989...  
the installation of pieces of furniture hanging from the arch  
of the colonnade of Piazza del Plebiscito (Offertorio)  
created in Naples in 1996...  
the huge labyrinth with the "Carboniere", the "Cotoniere"  
the sacks in jute and the piles of stones ("Atto Unico")  
exhibited at the National Gallery of Modern Art (Rome, 2002)...  
walls, partitions, broken pieces, fragments, objects  
the art-works site specific made in churches, places of worship  
historical and cultural places...  
and the art-works exhibited at the Venice Biennale, at Documenta (Kassel) and  
in other international institutions, museums and galleries of all the continents  
are the result of the direct contact with the real world  
of the investigation between reality and fiction  
of the artist's sensitivity for the theatre, poetry and music  
of the interdisciplinary and multimedia interaction  
between the various languages of art and nature, science, culture.  
They are ineludibly the instruments of creation, projection, acting, doing  
made by the artist in close relation with the incidental  
going through languages which he invents, opens up, changes, innovates.

The fourteen iron structures  
in the shape of gigantic easels with paintings on them  
exhibited at the art gallery Giorgio Persano (Turin, 2012)  
on which heavy coats are hanged  
joined one to another by rough sewing  
they stand there, imposing, suspended between power and lightness  
as if to support improbable figures  
in a mythical dance between life and death.

I can clearly recall the images  
of the opening event, of his working on the spot  
at the Angelica Library in Rome (9th March 2013)  
rich in meanings, emblematic,  
unique in the specificity of its meanings and its values:  
between the wooden parting of a bookcase, where the books  
of wisdom, knowledge, costumes, history and memory are placed  
and the surface made of chairs  
where instead of people sitting on them,  
there are sacks of jute with 'the bread for the poor'  
a stream of energy flows and harmonizes everything  
and indissolubly, it conjugates a back-and-forward hug  
that goes from books to bread and from bread to books...

The multidimensional project "Kounellis Trieste" created site specific  
and on exhibit from 6th September 2013 to 2nd February 2014  
in the spaces of laic sacredness of the Salone degli Incanti (ex Pescheria)  
- the Basilica by the sea designed in 1913 by the architect Giorgio Polli -  
is the representation, the telling, of a great story of sea people.  
The artist was born in Greece, in the Piraeus  
- he lived his childhood in the area of the port in Athens  
and as a child he went on a journey with his father  
who was a naval engineer, to Trieste -  
in his comprehensive work  
he makes all the languages of his never-ending, multi-facet poetics  
interact with his peculiar dramatic intensity  
at the centre of which there is the human being, the human condition,  
the person with his subjectivity and his unavoidable dignity.  
In the nave there are ship wrecks  
telling adventures, dramas, needs, hopes, dreams...  
In the two aisles, turned toward the nave, there are chairs  
that are covered in black material, and occupied by the souls of the absentees.  
From the eyelets which decorate the arches in the ceiling  
there are stones of different sizes knotted with ropes which stretch down  
to reach the ship-wrecks  
suspended in the music of ancestral silences  
and of arcane sidereal sounds...  
Everything becomes theatrical and people,  
possibly without wanting it or possibly without knowing it,  
spontaneously act, simply, expressing their real self, and showing themselves

within the space of the art-work which is pulsing with energy.

Jannis Kounellis is an icon of contemporary art:  
because of the peculiarity and unicity of his entire work  
because of the specificity and charisma of each of his single work  
and even of each single fragment of his work.  
... Energy in constantly flowing and opening up...  
fire, darkness, light  
sound, silence, thought, memory, becoming...  
within the dynamics of a journey, an on-going journey,  
a never ending journey.

In the perennial search of the “right thing”  
there is the clear awareness of an act of folly  
and in such wandering  
the scandal of a truth  
that is an act of faith of a lay religiosity  
deeply human  
close to God.

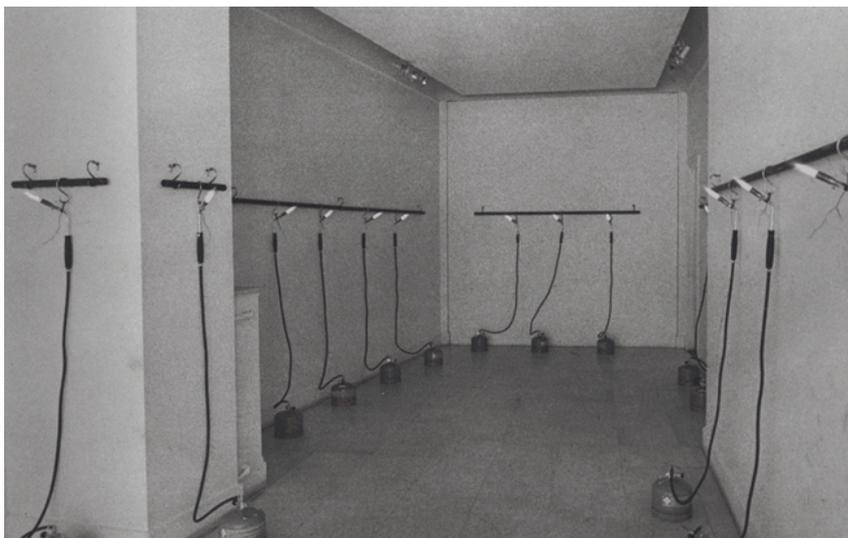
The artist creates beauty and alchemy  
using all the languages he works with,  
he interacts with all the contexts he comes in contact with:  
painting, sculpture, installation, performance,  
theatre, music, dance, poetry, science, technology, media,  
people, animals, objects, things...  
but also with words... while he is giving a talk  
he is discussing, talking, and exchanging ideas.  
Each word creates images which in turn create words  
which create images that create...  
Something more, a glance, a gesture, and an active and creative silence  
and energy flows  
choosing the ways and shapes  
of its unstoppable flow.

*Enrico R. Comi*  
*(translated by Marco Baschiera)*

Milan, June 2014



*Jannis Kounellis (foto M. Baboussis)*



*Jannis Kounellis, 1969*



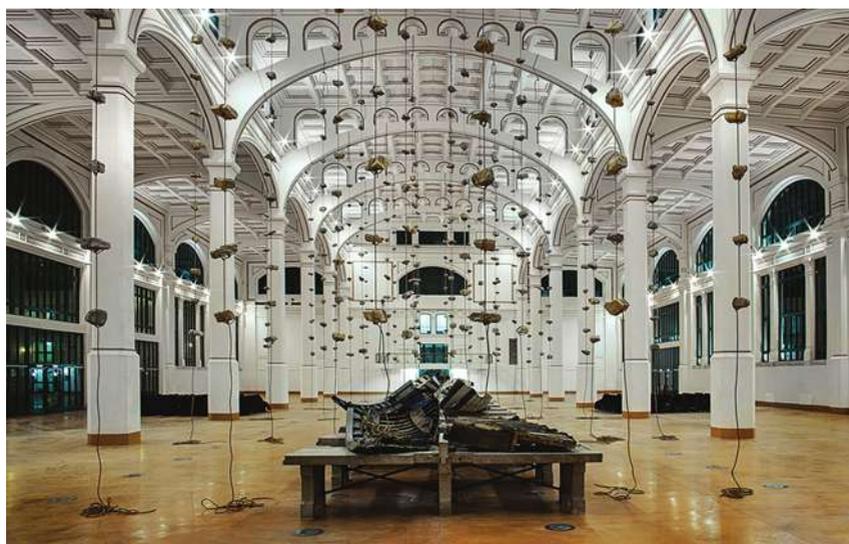
*Jannis Kounellis, labirinto, GNAM, 2002*



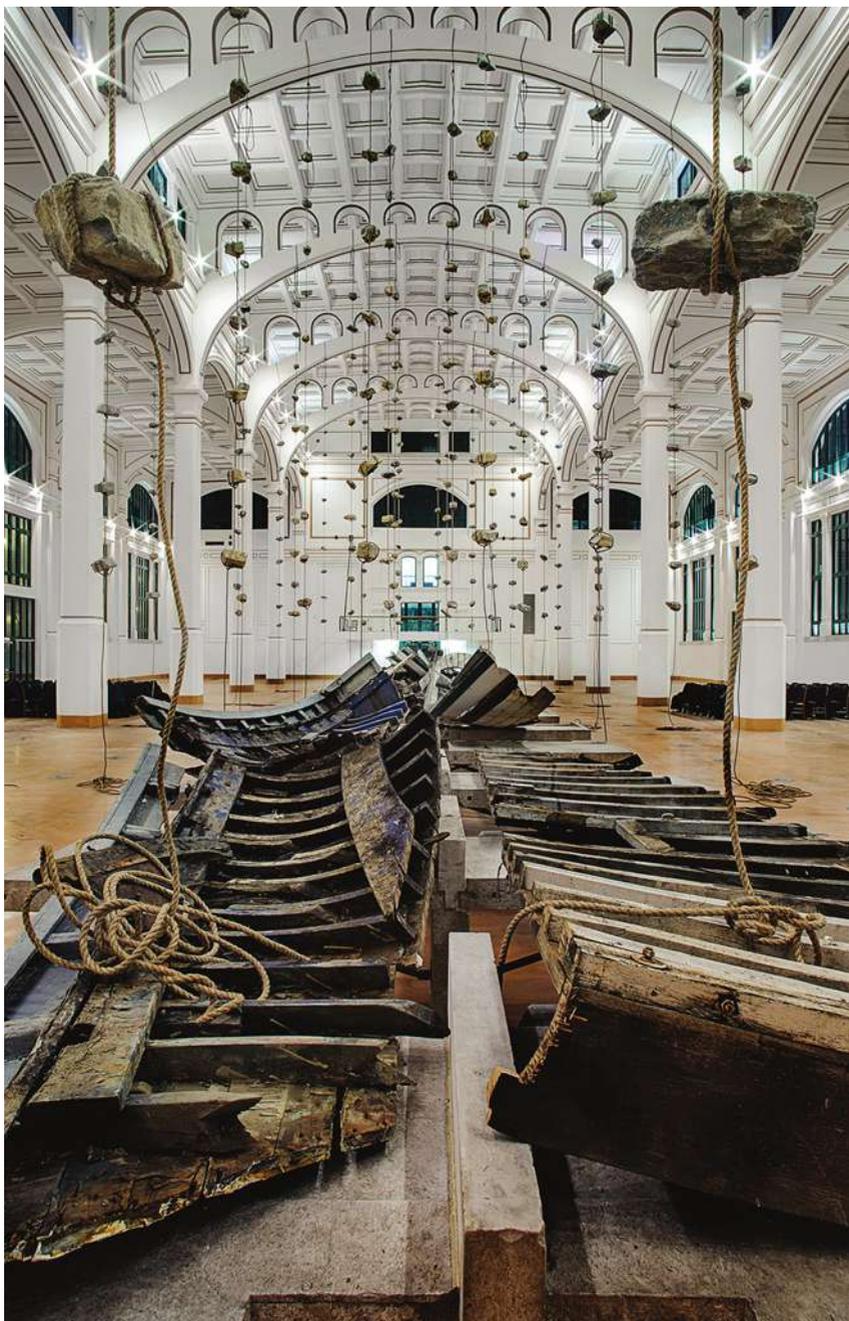
*Jannis Kounellis, Galleria Persano, Torino, 2013*



*Jannis Kounellis, Galleria Persano, Torino, 2013*



*Jannis Kounellis, Kounellis - Trieste, 2014*



*Jannis Kounellis, Kounellis - Trieste, 2014*

# **Enrico R. Comi**

RINASCERE

**Ricerca**

**Interazione**

**Natura**

**Arte**

**Scienza**

**Cultura**

**Etica**

**Responsabilità**

**Eguaglianza**

*Enrico R. Comi*

Milano, Luglio 2014



*Jannis Kounellis, clinica Mangiagalli, Milano, 2014*

# Enrico R. Comi

RINASCERE

**R**esearch

**I**nteraction

**N**ature

**A**rt

**S**cience

**C**ulture

**E**thics

**R**esponsibility

**E**quality

*Enrico R. Comi*

Milan, July 2014



*Jannis Kounellis, Carboniera, 1967*



*Jannis Kounellis*



*Jannis Kounellis, Senza titolo, Matadero, Madrid, 2009 (foto M. Baboussis)*



*Jannis Kounellis (foto M. Baboussis)*

# A song by Arnold Weinstein

OH CLOSE THE CURTAIN

Oh close the curtain  
I can't stand the skies.  
Am I uncertain  
or is this room full of sighs?  
What a wonderful party,  
never heard such lies!  
and oh I want so  
to be in with these guys.

And there is more booze  
than you could refuse.  
More domestics padding around  
than you could ever lose.  
But no one could find my mind,  
my heart or my shoes.  
So slip in to the bathroom  
and blow out your blues.

Two pacifist brothers  
are having a fight.  
A wife's getting loose  
'cause her husband is tight.  
Hear marriages breaking  
all over the night,  
and the host and the hostess took flight.

Oh don't close the curtain  
I must see the skies.  
My heart is hurtin'  
in this room full of sighs.  
What a terrible party!

They ran out of lies.  
And oh I want so

to be gone from these guys.

Prince Charming moves in  
as you crush a yawn.  
Will you make it?  
Will you muck it?  
(Oh fuck it!)  
He's gone.

So I open the window  
to stare down the dawn.  
The little blue gardener  
smiles at me from the lawn.

*Arnold Weinstein*



*Jannis Kounellis (foto M. Baboussis)*

# Una canzone di Arnold Weinstein

OH CHIUDI LA TENDA

Oh chiudi la tenda  
non posso sopportare i cieli.  
Sono io malsicuro  
o è questa stanza piena di sospiri?  
Che meraviglioso party,  
mai sentite tali bugie!  
e oh desidero tanto  
esserci con questi tipi.

E ci sono più alcolici  
di quanti tu potresti rifiutare.  
Più domestici che camminano intorno  
di quanti ne potresti mai perdere.  
Ma nessuno potrebbe trovare la mia mente,  
il mio cuore o le mie scarpe.  
Così scivola nel bagno  
e spegni le tue tristezze.

Due fratelli pacifisti  
stanno facendo una rissa.  
Una moglie sta diventando dissoluta  
perché suo marito è severo.  
Senti di matrimoni che si rompono  
per tutta la notte,  
e il padrone e la padrona di casa si sono dati alla fuga.

Oh non chiudere la tenda  
devo vedere i cieli.  
Il mio cuore duole  
in questa stanza piena di sospiri.  
Che terribile party!

Essi esauriscono le bugie.  
E oh desidero tanto

essermene andato da questi tipi.

Il principe Azzurro entra  
mentre tu soffochi uno sbadiglio.

Lo farai?

Lo insudicerai?

(Oh fottilo!)

Lui è andato.

Così apro la finestra  
per ammirare l'alba fuori.

Il piccolo giardiniere blu  
mi sorride dal prato.

*Arnold Weinstein*



*Jannis Kounellis (foto M. Baboussis)*



*Jannis Kounellis*

# Paul Vangelisti

## EDGAR ALLAN POE IS BURIED IN BALTIMORE

There is a certain fragrance in lying.  
Growing older I get just giddy  
with fact and its opposite. So much for love.  
The other day you told me my problem  
is considering poetry sacred.  
Enter love again, painted in tongues  
neither of us want much to speak. You say  
my notion of a poem is too sacred  
for the rest of the world. (What Dante,  
incidentally, implied of his friend Guido,  
singing him in hell among heretics;  
my 93 year-old grandfather's name,  
Guido, that is). I think you may be right,  
and not only about poetry.  
What is sacred to me and what the world  
simply doesn't care about. The interest,  
you might even say the want or desire,  
lies coincidentally in the two.  
As in the way sometimes two of us  
might fit together and otherwise live  
to see if it will keep being so.  
Like beginning with "I like 3rd Sreet"  
or "I like Beverly". Just the sentence,  
true or not, the meaning spoiled, averted  
as you wanted my face to be these last days.  
A simple sentence and the lie reeks of  
its opposite just as your words and mine  
may reek of theirs. Defeating images  
one's always addressing ghosts who know exactly  
what you mean. And on occasion lie.  
Or lie only for your eyes that are ghosts  
of a different kind of defeat.

*Paul Vangelisti*

# Paul Vangelisti

## EDGAR ALLAN POE E' SEPOLTO A BALTIMORA

C'è una certa fragranza nel mentire.  
Diventando vecchio divento frastornato  
sulla realtà e il suo opposto. Tanto per amore.  
L'altro giorno mi dicesti che il mio problema  
è considerare sacra la poesia.  
Entra nell'amore di nuovo, dipinto in lingue  
che nessuno di noi ha molta voglia di parlare. Tu dici  
che la mia conoscenza di una poesia è troppo sacra  
per il resto del mondo. (Ciò che Dante,  
per inciso, insinuava del suo amico Guido,  
cantando di lui nell'inferno tra gli eretici,  
il nome di mio nonno di 93 anni,  
Guido, cioè). Penso tu possa aver ragione,  
e non solo riguardo alla poesia.  
Quello che è sacro per me e quello di cui il mondo  
semplicemente non si cura. L'interesse,  
tu potresti persino dire il bisogno o desiderio,  
sta in modo coincidente nei due.  
Come nel modo in cui a volte noi due  
potremmo adattarci insieme e in caso contrario vivere  
per vedere se funzionerà essere così.  
Come incominciare con "Mi piace la 3rd Street"  
o "Mi piace Beverly". Solo la frase,  
vera o no, il significato alterato, sviato  
come tu volevi che fosse il mio viso in questi ultimi giorni.  
Una semplice frase e la bugia puzza del  
suo opposto proprio come le tue parole e le mie  
possono puzzare dei loro. Sconfiggendo le immagini  
ci si rivolge sempre a spiriti che sanno esattamente  
quello che intendi. E all'occasione mentono.  
O mentono solo per i tuoi occhi che sono spiriti  
di un diverso tipo di sconfitta.



*Jannis Kounellis, 2000 (foto M. Baboussis)*



*Jannis Kounellis, Biennale di Venezia, 1993*



*Jannis Kounellis, Senza titolo, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1991 (foto C. Abate)*

# Ileana Sonnabend, Grande Signora dell'Arte\*

di Enrico R. Comi

La mostra della Sonnabend Collection al Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, Ottobre 1987 - Febbraio 1988, prima tappa di un itinerario che comprende altri importanti musei europei) è, più che la celebrazione del 25° anno di attività della stessa Galleria, la consacrazione di un personaggio, Ileana Sonnabend, che ha svolto un ruolo estremamente importante per lo sviluppo e la promozione dell'arte nella seconda parte del secolo.

Lasciamo ai biografi la storia personale privata del personaggio, dalla sua infanzia e dalla sua vita in famiglia alla sua emigrazione, ai suoi studi, ai suoi primi camminamenti nel mondo dell'arte, ai suoi matrimoni con Leo Castelli e Michael Sonnabend. D'altra parte un po' di mistero aumenta il fascino del personaggio.

Curiosità, amore per l'avventura, intuizione sono alcuni degli ingredienti principali di quella miscela di elementi tutta speciale che ha consentito a Ileana di affermarsi come gallerista internazionale d'avanguardia, protagonista indiscussa dell'arte contemporanea.

La sua instancabile attività è lì, tutti la possono vedere: ricca, forte, dinamica, aperta; così straordinaria che la realtà supera l'immaginazione.

Nelle sue gallerie (Paris, 1962-1980; Genève, 1974-1975; New York, a partire dal 1970) passa gran parte dell'arte contemporanea più significativa.

I neo-dada Jasper Johns e Robert Rauschenberg, punti di riferimento ineludibili per tutta l'arte americana degli anni '60.

Cy Twombly, un artista che dipinge inventando quasi una scrittura. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, pop capaci di illuminare l'oggetto e il contesto fino nei loro angoli più remoti.

Piero Manzoni, un grande talento fortemente provocatorio, senz'altro un apripista, prematuramente scomparso.

Protagonisti dell'Arte Povera come Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Giulio Paolini, il cui lavoro straripante d'energia s'inscrive in un panorama ricco di tensione e fermenti creativi che valorizzano la poetica della materia per quello che essa è. Con il loro polimorfismo creativo,

specie i primi tre, sconvolgono le regole del gioco, scavando fino nelle profondità più segrete del linguaggio (Jannis Kounellis), concependo spazio e tempo in modi originali e innovativi (Mario Merz), contestualizzando il discorso dell'Io in forme assolutamente inedite (Michelangelo Pistoletto).

Esponenti della Minimal Art, Conceptual Art, Body Art, Performance, Land Art... — da Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd, Sol Lewitt, Carl Andre a Dan Flavin, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Gilbert and George, John Baldessari — che, insieme con i protagonisti più significativi dell'Arte Povera, contribuiscono notevolmente a rivoluzionare le modalità di linguaggio dell'arte visiva tra la seconda parte degli anni '60 e la prima parte degli anni '70, prendendo le distanze dal contesto e dall'oggetto ed essenzializzando il discorso sull'uno e l'altro fino a mettere a nudo il lato più nascosto, intimo delle cose... Alcuni dei più interessanti neo-espressionisti tedeschi, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A.R. Penck testimoni, con il loro lavoro intenso, drammatico, di una coscienza che trova motivazioni di speranza nella consapevolezza del dolore e una grande tensione ideale ed etica. Infine alcuni artisti della generazione degli anni '80 — da Jiri Georg Dokoupil, a Annette Lemieux, Peter Halley, Ashley Bickerton, Meyer Vaisman Jeff Koons, Haim Steinbach... — che con i loro differenti approcci espressivi e linguistici forniscono un'idea, sia pure fortemente approssimativa, della grande apertura e della grande tensione che caratterizza la fine di questo decennio.

Ileana, volitiva, intelligente, creativa apre in tutte le direzioni, dà supporto ad artisti emergenti e affermati, promuove con geniale intuizione il lavoro di 'grandi sconosciuti' destinati a diventare artisti di grosso spessore.

Possiamo fare raffronti fra Ileana Sonnabend e Peggy Guggenheim, un'altra fantastica protagonista del mondo dell'arte di questo secolo?

Ileana come Peggy è una Grande Signora dell'Arte, ma i due personaggi differiscono per stile, carattere, modi d'impegno...

Ileana somiglia solo a Ileana come Peggy somiglia solo a Peggy. Lo spazio che ha percorso è suo. Le vie che ha aperto sono sue. Il cammino che sta percorrendo è suo. Le impronte di quello spazio, di quelle vie, di quel cammino sono sue. Inconfondibilmente.

Grazie Ileana.

# Ileana Sonnabend, Great Lady of Art \*

by Enrico R. Comi

The Sonnabend Collection show at the "Centro de Arte Reina Sofia" (Madrid, October 1987 - February 1988, first stage of an itinerary which includes other important European museums) is, more than the celebration of the 25th year of the gallery's activity, the consecration of one individual, Ileana Sonnabend, who has carried out an extremely important role for the development and the promotion of art in the second part of the century.

Let's leave the individual's personal and private history to the biographers, from her childhood to her family life to her emigration, to her studies, to her first steps into the art world, to her marriages to Leo Castelli and Michael Sonnabend. Besides, a little mystery increases the individual's charm.

Curiosity, love for adventure, intuition are some of the principal ingredients of that mixture of special elements which have allowed Ileana to assert herself as an international gallerist of the Avant-garde, an unquestionable protagonist of contemporary art.

Her tireless activity is there, everyone can see it: rich, strong, dynamic, open; so extraordinary that reality overcomes imagination. In her galleries (Paris, 1962-1980; Geneva, 1974-1975; New York, starting from 1970) the most significant part of contemporary art makes its way.

The Neo-Dadaists Jasper Johns and Robert Rauschenberg, the ineluctable reference points for all American art of the 60's.

Cy Twombly, an artist who paints by almost inventing a writing.

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, pop artists capable of illuminating the object and its context up to their most remote angles.

Piero Manzoni, a great talent, strongly provocative, undoubtedly the forerunner, who disappeared prematurely.

Protagonists of the Arte Povera like Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Giulio Paolini, whose work overflowing with energy inscribes itself into the panorama rich with tension and creative ferments that value

the material poetics for that which it is. With their creative polymorphism, especially the first three, they upset the rules of the game, digging into the most secret depths of language (Jannis Kounellis), conceiving space and time in original and innovative ways (Mario Merz), contextualizing the subject of the "Self" in absolute unedited ways (Michelangelo Pistoletto). The representatives of Minimal Art, Conceptual Art, Body Art, Performance, Land Art — from Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd, Sol Lewitt, Carl Andre to Dan Flavin, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Gilbert and George, John Baldessari — who, together with the most significant protagonists of the Arte Povera, notably contribute to revolutionizing the linguistic modality of the visual arts between the later part of the 60's and the early part of the 70's, taking the distance from the context and the object and essentializing the theme about one and the other until uncovering the most hidden intimate side of things...

Some of the most interesting German Neo-Expressionists, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A.R. Penck witness, with their intense, dramatic work, a consciousness which finds motivations of hope in the awareness of pain and a great ideal and ethical tension.

Finally, some artists of the 80's generation — from Jiri Georg Dokoupil to Annette Lemieux, Peter Halley, Ashley Bickerton, Meyer Vaisman, Jeff Koons, Haim Steinback... — with their different expressive and linguistic approaches supply an idea, whether strongly approximate, of the vast opening and of the enormous tension which characterizes the end of this decade.

characterizes the end of this decade.

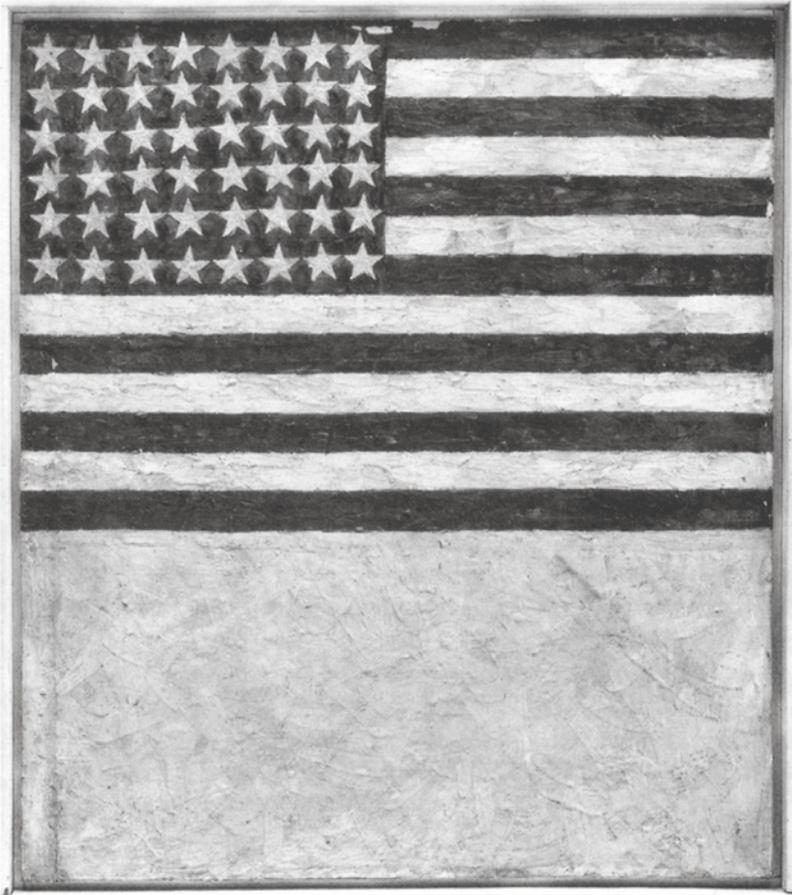
Ileana, strong-willed, intelligent, creative, opens in all directions, gives great support to emerging and affirmed artists, promotes with genial intuition the work of the 'great unknowns' destined to become artists of great importance.

Can we make a comparison between Ileana Sonnabend and Peggy Guggenheim, another fantastic personality of the art world of this century?

Ileana like Peggy is a "Great Lady" of Art, however the two personages differ in style, character and commitment...

Ileana resembles only Ileana as Peggy resembled only Peggy. The space she has traveled is hers. The ways she has opened are hers. The path she is crossing is hers. The traces of that space, of those ways, that path are only hers. Unmistakeably.

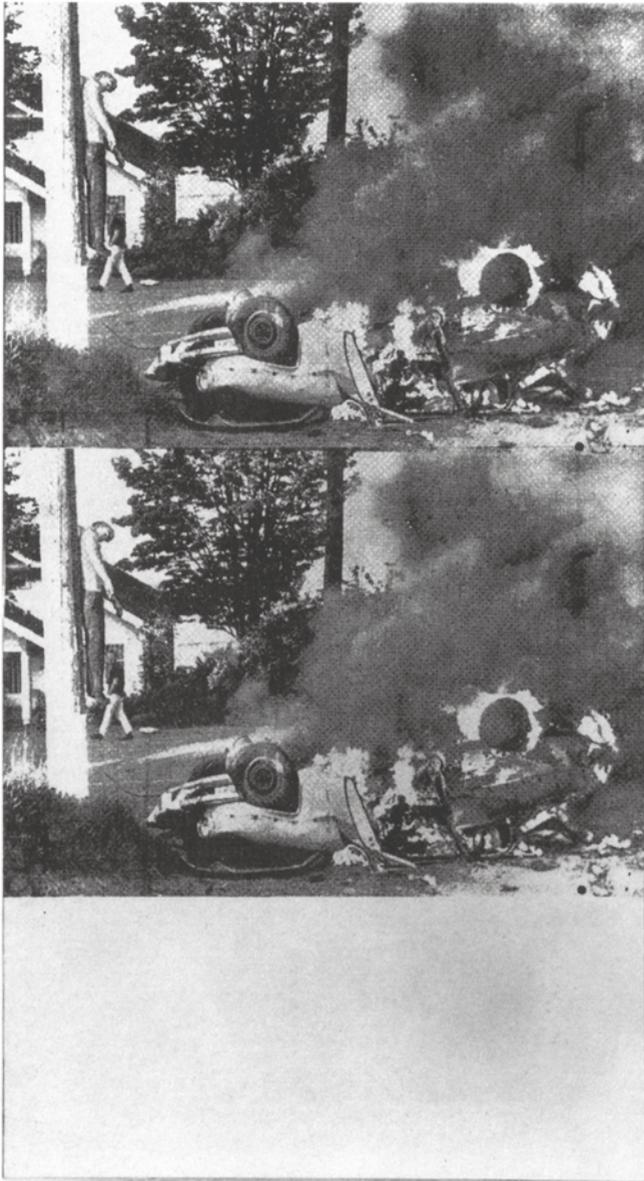
Thank you Ileana.



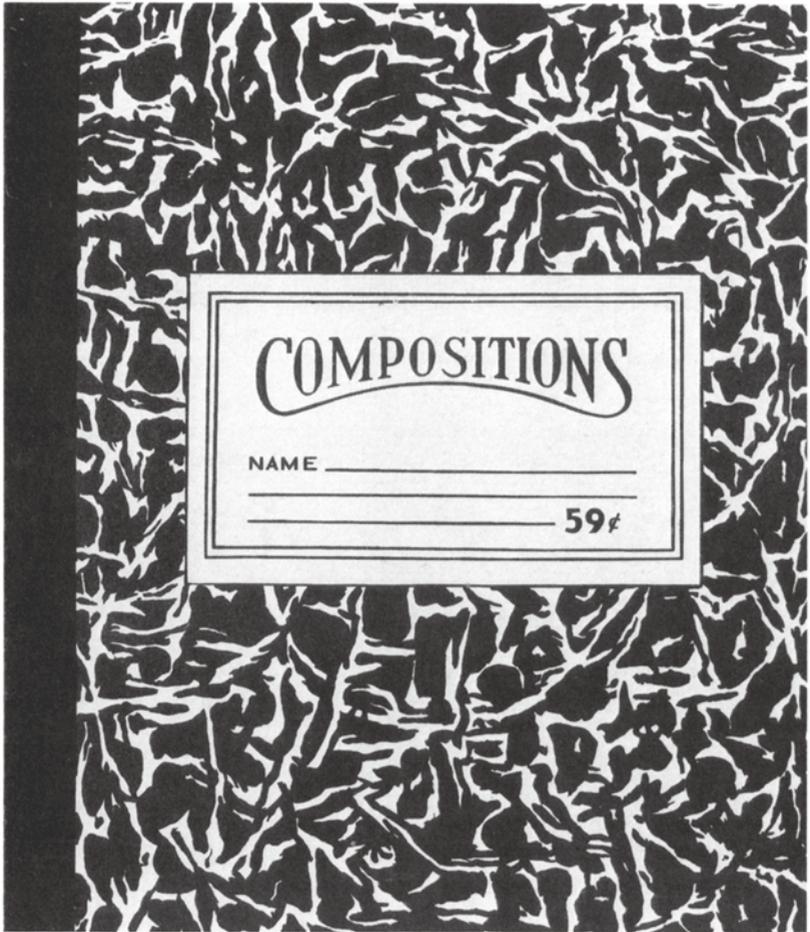
Jasper Johns, Flag Above White, 1954



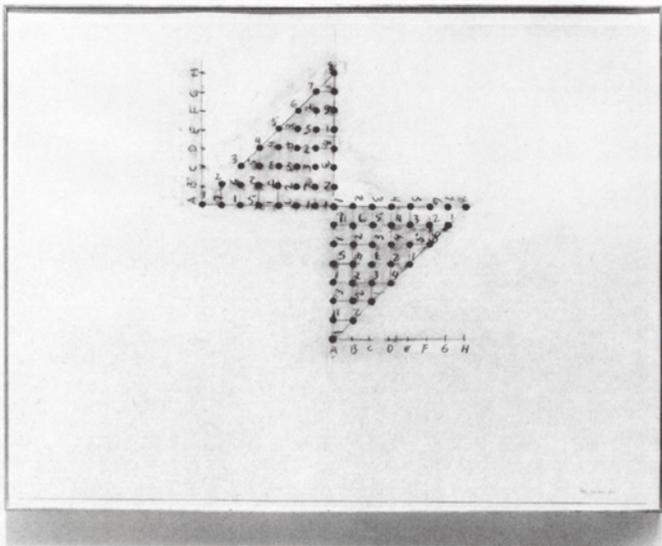
Robert Rauschenberg, Magician II, 1959



Andy Warhol, White Burning Car Twice, 1963



Roy Lichtenstein, Composition II, 1964

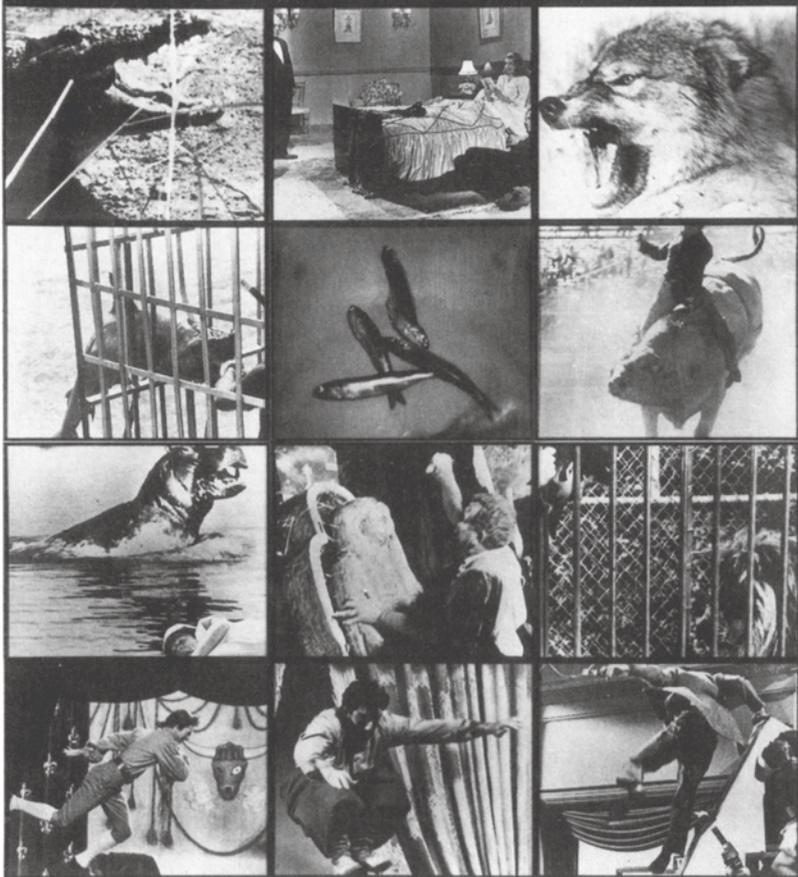


Mel Bochner, Principle of Detachment, Right Angles in

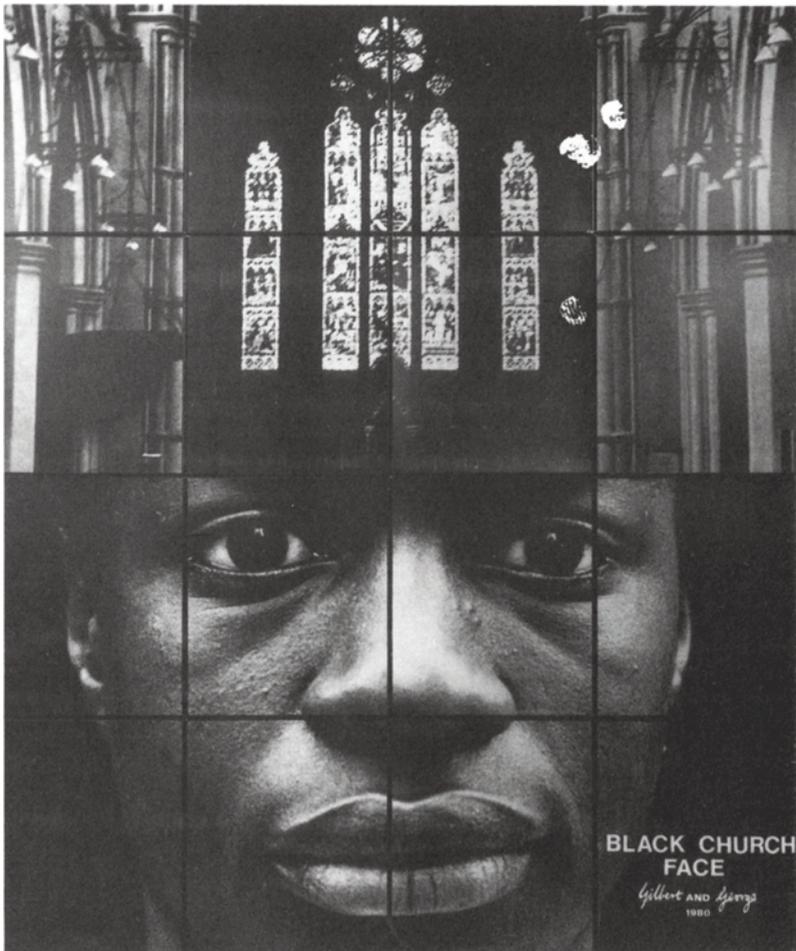


Cy Twombly, Untitled, 1956 (ca)

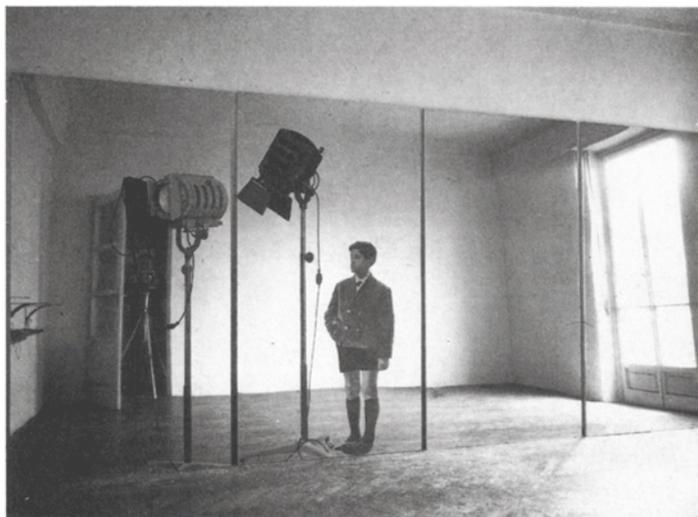
THE STORY OF ONE WHO SET OUT TO STUDY FEAR



John Baldessari, *The Story of One Who Sets Out to Study Fear*



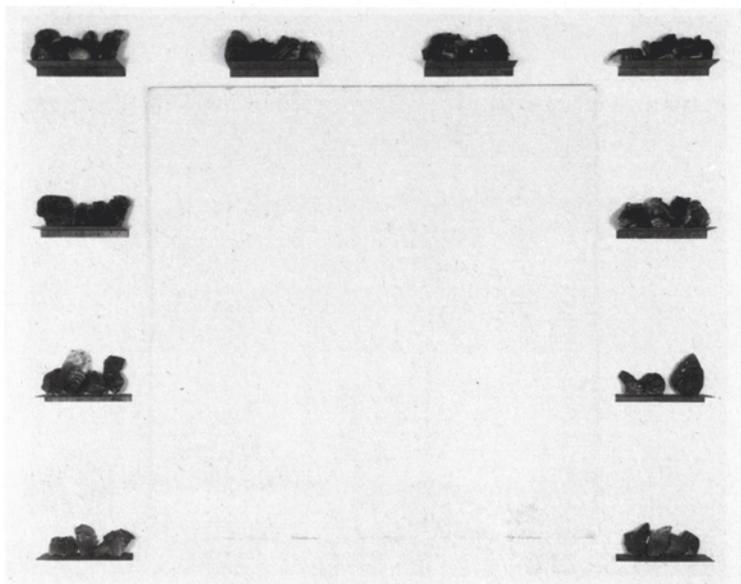
Gilbert & George, Black Church Face, 1980



Michelangelo Pistoletto, Biennale 66



Pier Paolo Calzolari, Portrait, (Specchio)



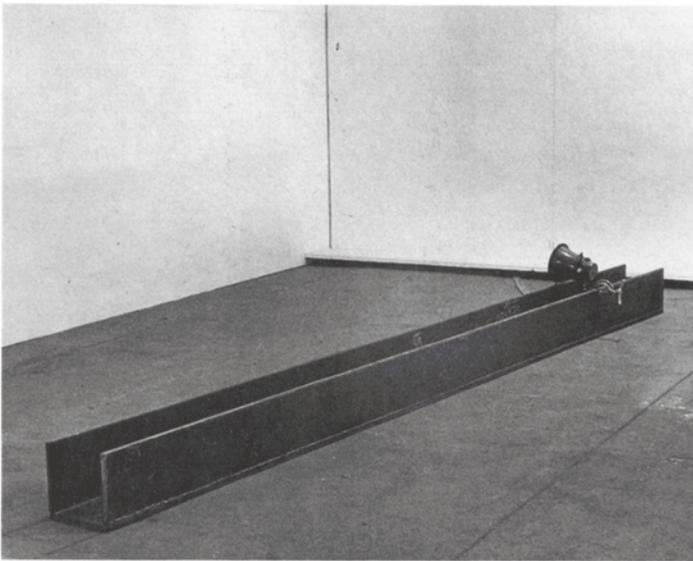
Jannis Kounellis, Untitled, 1981



Robert Morris, Untitled, 1984



Mario Merz, Installation view, Sonnabend Gallery, New York



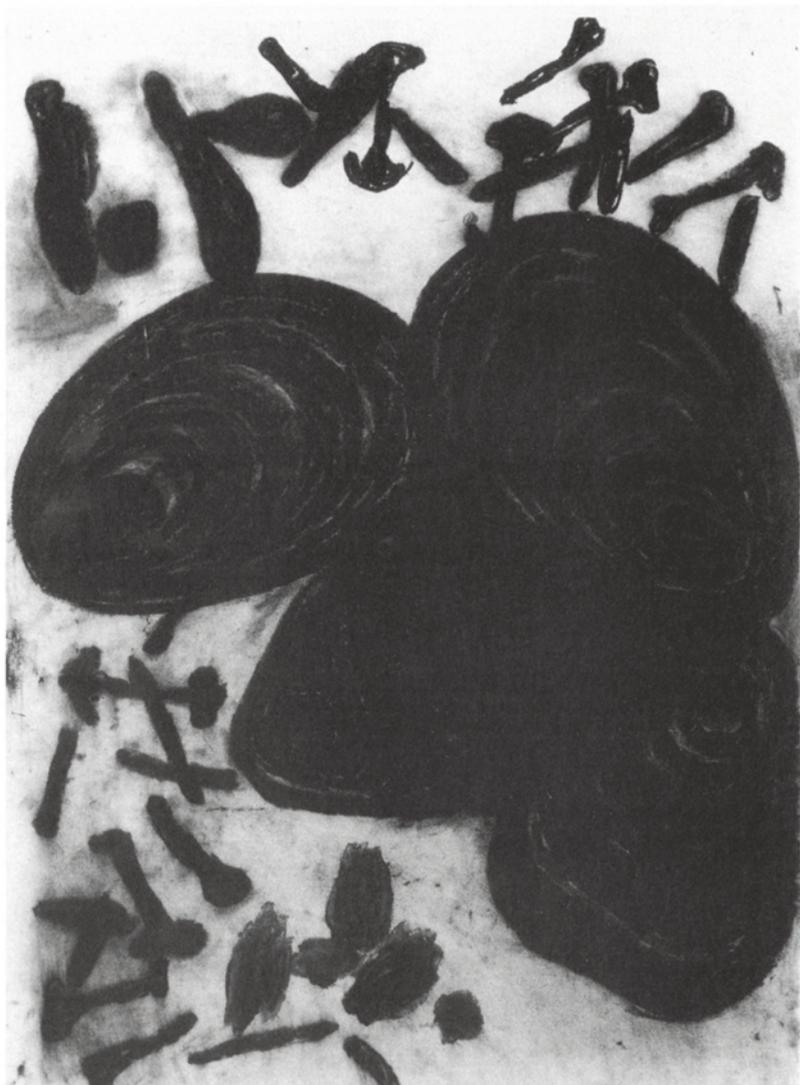
Bruce Nauman, Leo Castelli Ware House, 1968



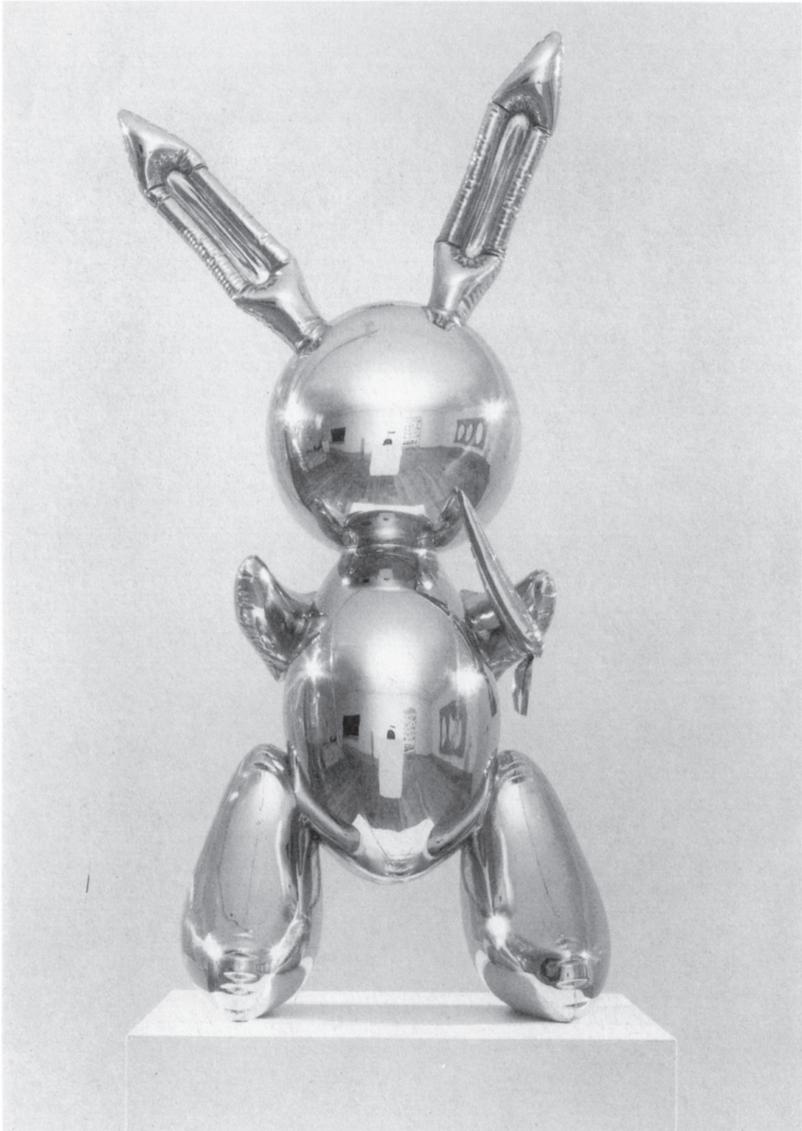
Anselm Kiefer, Der Ölberg, 1980



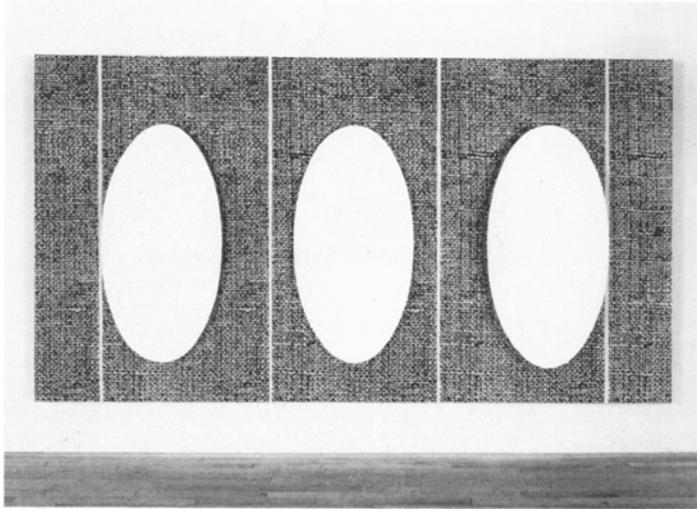
A.R. Penck, Belagerung und Einnahme von Beirut 2, 1982



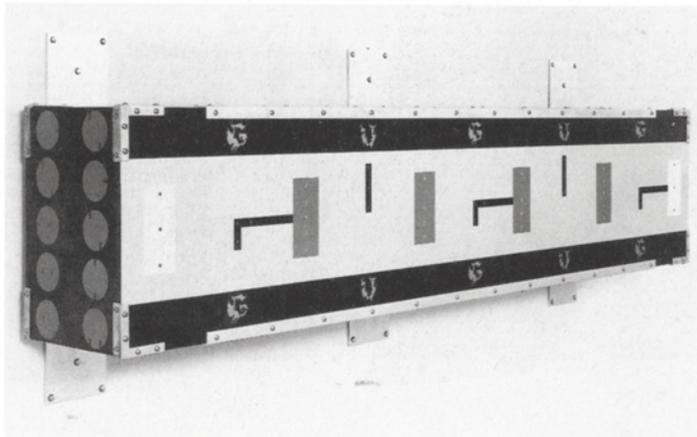
Terry Winters, Ring, 1985



Jeff Koons, Rabbit, 1986



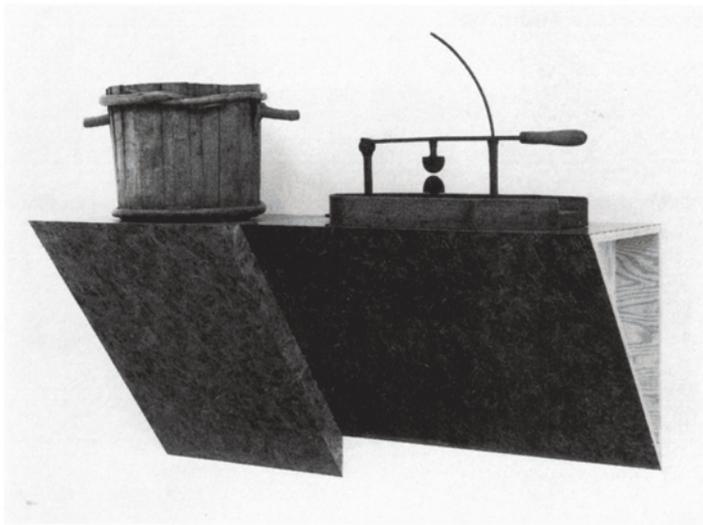
Meyer Vaisman, *Mirror*, 1987



Ashley Bickerton, *Gugug*, 1986



Jiri Georg Dokoupil, Guggenheim, 1986



Haim Steinbach, "curtained from view", 1987



Willem de Kooning, "Pink Lady", 1944,  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

# Conversazione con Leo Castelli\*

di Enrico R. Comi

## INCONTRO CON UN MITO

Mi immaginavo che sarebbe stato difficilissimo incontrarlo perché lui è un mito e qualcuno mi aveva insegnato, già quando ero in tenera età, che i miti è più facile incontrarli nelle fantasie che non nella realtà di ogni giorno.

Mi sembrava incredibile riuscire a parlare con lui, senza appuntamento e senza alcuna formalità, soltanto pochi minuti dopo aver chiesto di poterlo incontrare a una delle sue assistenti. Eppure era proprio vero: quella persona dallo sguardo intelligente e dal sorriso accattivante che mi aveva accolto così affabilmente e che conversava con me, come se ci conoscessimo da sempre, era proprio lui, Leo Castelli, il re dei galleristi, un protagonista assoluto dell'arte della seconda parte del secolo. Da allora l'ho incontrato molte altre volte: a New York, Parigi, Los Angeles, Madrid, Venezia... Dentro l'energia, sempre.

La conversazione che segue ha avuto luogo, un pomeggiggio di un giorno feriale, nel suo studio, nella sua galleria al secondo piano di 420 West Broadway, NY.

Niente canovaccio. Nessun accordo preventivo circa gli argomenti da trattare, i temi da sviluppare. La naturalità di qualsiasi altra volta.

**Enrico R. Comi** - Forse alla gente piacerebbe sapere tutto di Leo Castelli, e forse anche le cose più intime. Cosa si prova a essere Leo Castelli soggetto privato e pubblico? Come possono convivere nella stessa persona l'essere umano con i suoi bisogni, le sue gioie, i suoi dolori, i suoi desideri, le sue fatiche, le sue speranze, le sue inquietudini e il mito che, come tale, si colloca in una dimensione di totale specificità rispetto al grande mistero della vita quotidiana?

**Leo Castelli** - Quello che lei mi chiede è difficile, molto difficile. E' un problema filosofico al quale ho pensato molto durante la mia vita. E' la questione dei vari aspetti che un personaggio ha, che sono quasi sempre contraddittori. Non si sa esattamente quale di essi influenzi certe attività o ne impedisca delle altre. Per esempio, nel caso mio, c'è questa attività principale della mia vita che è la galleria. E' quello che faccio qui, ma poi c'è anche la mia vita personale che, magari per il fatto che esiste e ha un'influenza, in molti casi mi fa lavorare anche meglio. Però d'altra parte, può creare dei problemi che impediscono la mia attività di gallerista. Questi problemi emotivi, che di solito, naturalmente, sono quelli che concernono le mie reazioni - come quelle di molti uomini - con le donne, possono influire favorevolmente o sfavorevolmente.

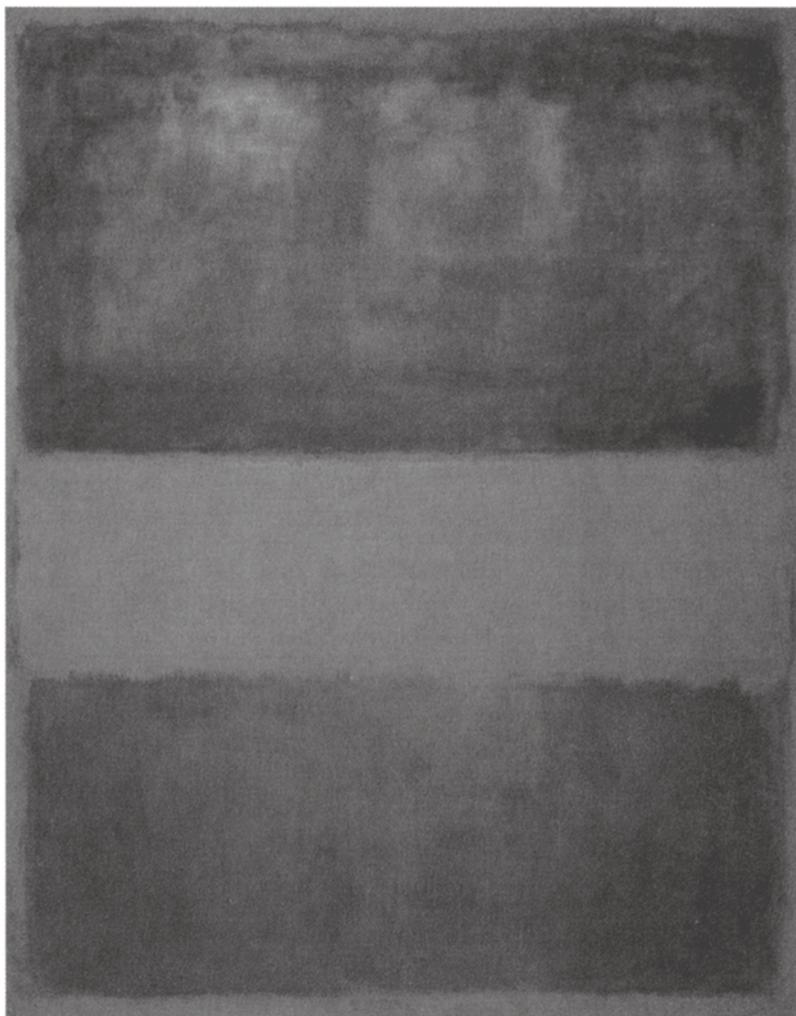
**E.R.C.** - Lei ha scoperto Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella e tanti altri artisti importanti con cui ha svolto un lavoro incredibile che è sotto gli occhi di tutti.

**L.C.** - Quella del gallerista è un'attività molto complessa, che non è soltanto quella di trovare gli artisti come le gente si immagina.

Non soltanto trovare gli artisti è una cosa importante. Quando lei ha trovato gli artisti pensa: tutto è a posto, non se ne parla più. Invece poi deve lottare per farli conoscere, inserirli nel contesto del campo dell'arte, qui in America ma anche altrove, in Europa e dappertutto. Deve lottare poi anche, più tardi, per non farseli portare via da altre gallerie che vorrebbero averli. E' un pò la legge della giungla che prevale.

**E.R.C.** - Si può intuire. Ma ci sono naturalmente anche comportamenti corretti...

**L.C.** - Ci sono certi aspetti leali nel mondo dell'arte. Come dappertutto nel mondo anche degli affari. Non c'è soltanto la guerra al coltello, ci sono anche molte lealtà. Molte persone nel mondo dell'arte, per fortuna, sono degli alleati, che non



Mark Rothko, "Brown, Blue, Brown on Blue", 1953  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: The Panza Collection

cercano di approfittare di quello che si presenta come possibilità.

**E.R.C.** - La sua è un'attività intensa, piena, articolata...

**L.C.** - E' l'attività che esiste nella vita di ogni persona, coinvolta non soltanto nella sua vita personale o in una piccola attività che non ha una relazione importante col mondo: col grande mondo nel caso mio o nel caso di molti uomini politici, direttori di museo, grandi avvocati, medici. Insomma ogni persona che ha un'attività più vasta che quella immediata del suo piccolo cerchio, certamente si confronta con una serie di problemi molto complessi. I modi con cui si fa fronte a questi problemi e li si risolve, tutto l'insieme, costituiscono la persona, che è una cosa che non è fissa, ma è un flusso continuo.

**E.R.C.** - Sarebbe certamente interessante approfondire questo intrigante tema della persona. Proprio per scavare un pò in questo territorio 'intimo', vorrei chiederle qual è stato il suo ultimo lavoro prima di dedicarsi all'arte.

**L.C.** - Quello che ho fatto come lavoro era una cosa che facevo perchè non c'era niente altro da fare. Mio padre pensava come tutti i padri. Voleva che io avessi un'attività remunerativa, che mi rendesse indipendente da lui. Lui era un uomo d'affari, un banchiere, e aveva una grossa influenza anche sul mondo degli affari della mia città natale, Trieste, dove, a causa della sua attività, era coinvolto con tutte le società importanti: società d'assicurazioni, società di navigazione...

Era per lui facile, in quel momento, procurarmi un posto in una società d'assicurazioni o in banca. Quindi la mia prima attività risale al momento in cui ho finito gli studi di legge, la mia laurea in legge che ho fatto così malvolentieri.

Insomma tanto perchè, in Italia e anche altrove e anche qui, sembra che gli studi in legge siano una cosa molto utile in varie attività che si possono scegliere.

Quindi dopo i miei studi in legge, ho cominciato la mia

carriera in quell'importante compagnia di assicurazioni che sono le Assicurazioni Generali. Ma era una cosa che non mi interessava per niente. Mio padre mi fece mandare in una filiale delle Assicurazioni Generali in Romania, a Bucarest, chiamata La Generala, per vedere se, uscendo dal piccolo circolo triestino, forse non mi interessassi un pò di più. Il che non successe.

**E.R.C.** - E' lì che ha conosciuto Ileana Sonnabend?

**L.C.** - Sì. Ed è stato uno dei *turning points*, come si dice in inglese, della mia vita. Ce ne sono tanti nella vita di una persona che sono veramente importanti. Il fatto che andai in Romania e che conobbi Ileana era uno di questi. Come si potrebbe dire in italiano...?

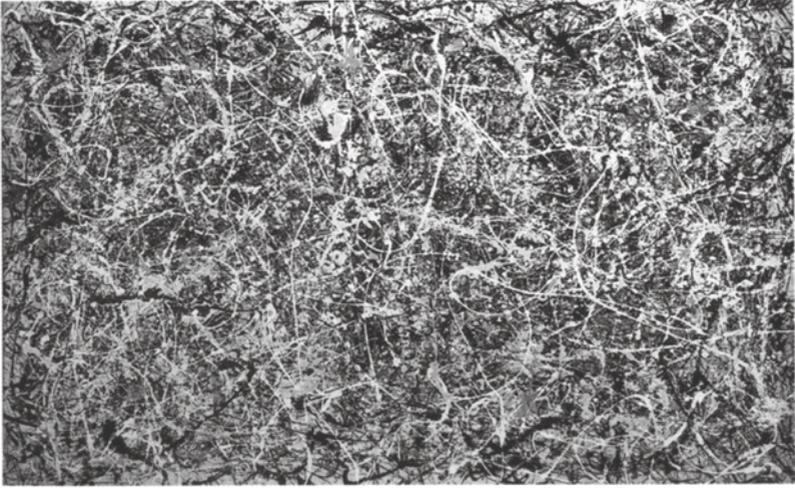
**E.R.C.** - Svolta decisiva, momento cruciale della vita...

**L.C.** - Momento cruciale della vita. Questo è stato uno dei momenti cruciali della mia vita. Lì continuai a non essere interessato a funzionare nel mondo degli affari. Poi avevo pensato, insomma per me avevano pensato il padre di Ileana e mio padre, che forse la banca mi sarebbe interessata di più. Allora andai alla Banca Commerciale Italiana di Bucarest. Anche lì non funzionai bene. E questi qui invece - altro momento cruciale - decisero di mandarmi a Parigi, all'Agenzia della Banca d'Italia, per occuparmi di una cosa che facevano, in quel momento, per favorire il turismo: occuparmi della lira turistica, della vendita della lira turistica in varie banche francesi.

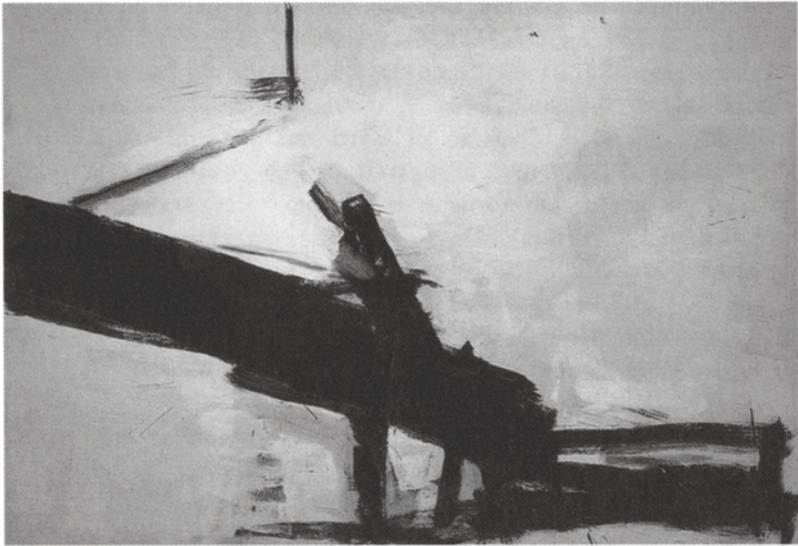
**E.R.C.** - Fino a quel momento neanche Ileana si occupava di arte, probabilmente...

**L.C.** - No. Noi, in un certo senso, eravamo tutti e due degli intellettuali.

Io, fin dalla mia giovinezza, ero molto coinvolto nella letteratura contemporanea. Anzi avevo fatto degli studi per poter leggere i capolavori della letteratura contemporanea nelle



Jackson Pollock, "Number 1", 1949  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Franz Kline, "Monitor", 1956  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: The Panza Collection

lingue originali. Avevo imparato il francese molto rapidamente. Il tedesco lo conoscevo dalla mia infanzia. L'inglese l'avevo imparato da giovane, a sedici-diciassette anni. Per quanto riguarda il francese, per menzionare soltanto un nome, leggevo Proust. In inglese leggevo Joyce soprattutto. Mentre in tedesco che, come ho detto, conoscevo da fanciullo, leggevo Thomas Mann e i grandi autori austriaci, come Schnitzler, Zweig e Freud, che mi interessò moltissimo. Leggere Freud nell'originale è una cosa interessante anche da un punto di vista letterario. Come si sa, Freud era un grande scrittore.

**E.R.C.** - La lettura ha dunque avuto un peso assai rilevante nella sua formazione giovanile...

**L.C.** - Questo era il mio interesse generale. Fin dalla mia giovinezza, dalla prima giovinezza, diciamo a partire dall'età di quattordici-quindici anni. Era un'attività segreta, insomma, perché non era suggerita da nessuno. Una cosa che avevo inventato io, lì in quella città provinciale, dove ero circondato da molti ragazzi, molti giovani, amici che si interessavano soltanto allo sport o alle ragazze.

**E.R.C.** - Ileana aveva interessi simili ai suoi?

**L.C.** - Ileana aveva questa stessa attitudine, molto letteraria. Quando era bambina andava molto spesso a Vienna con i suoi genitori, e poi se ne andava a vedere i musei, o leggeva. Quindi ci siamo trovati come due persone che avevano gli stessi interessi intellettuali, che poi, poco a poco, si trasferirono anche sulla pittura, che era una cosa, diciamo, accessoria.

Ogni persona che ambisce ad avere un concetto completo sulla cultura si interessa non soltanto a quello che si scrive ma anche a quello che si vede. Quindi c'era questo affiatamento fra noi.

**E.R.C.** - Parlava, prima, del suo arrivo a Parigi, dove c'è stata un'altra svolta nella sua vita. L'avevano mandata a lavorare in banca e aveva avuto così tutt'a un tratto

l'opportunità, nella capitale culturale internazionale dell'epoca, di avvicinarsi di più al mondo dell'arte...

**L.C.** - Ecco, lì, naturalmente, ho potuto... Questo era cruciale. Nel senso, prima di tutto, che le vedute di un posto come Parigi erano infinitamente più ampie di un posto come Trieste, un po' provinciale. Ed anche di Bucarest, evidentemente, che era una città molto divertente, ma dove la cultura non era prevalente. Lì c'era molto divertimento e poca cultura.

Andare a Parigi è stata una cosa cruciale. Ma poi, soprattutto, è stato cruciale l'incontro con una persona, la cui moglie era un'amica di Ileana, René Drouin, un architetto-designer, che avevo già incontrato a Bucarest, e col quale ho messo su una galleria: che era una cosa effimera ma che è stata anche cruciale nella mia carriera, molto cruciale. Veramente. Lì, mentre stavamo allestendo questa galleria trovai una vecchia amica d'infanzia, Leonor Fini, ben conosciuta come pittrice, la quale vedendo questo magnifico spazio è stata entusiasta e ha detto: "Beh, facciamo delle grandi cose qui!" Il suo spirito era un pò contrario allo spirito di Drouin. Lui era molto più classico. Invece lei no: era completamente coinvolta col gruppo surrealista. Però ha seguito la nostra idea. Nel senso che, Drouin ed io volevamo fare una cosa che non era semplicemente una nuova galleria di pittura e di scultura, ma una galleria in cui gli scultori e i pittori facessero dei mobili, disegnassero dei mobili, ecc. Quindi questa nostra prima mostra era di un interesse veramente prodigioso.

Oltre a Leonor Fini, che ha dipinto un bellissimo armadio, c'erano altri artisti surrealisti dell'epoca. C'era Meret Oppenheim, che era lì in quel momento. C'era Berman, che ha fatto un magnifico armadio. C'erano anche Max Ernst e Dalí, che poi, in quel momento, non hanno veramente contribuito alla mostra, ma l'avrebbero fatto...

Dunque abbiamo cominciato con questo fritto misto.

**E.R.C.** - Perché non hanno partecipato Max Ernst e Salvador Dalí, perché non è stato chiesto loro di farlo?

**L.C.** - Era una cosa che avevamo appena cominciato. Loro



Lucio Fontana, "54 P 11", 1954



Alberto Burri, "Grosser Sack", 1958

erano molto in favore della galleria, anzi hanno partecipato, mostrando dei quadri, ma non avevano ancora fatto dei designs, dei mobili come gli altri.

Comunque abbiamo fatto questa mostra che ha avuto un enorme successo. Questo accadeva nel maggio del 1939. Poi è scoppiata la guerra ed era la fine di questa fase della galleria, che poi ha continuato un po' con Drouin.

**E.R.C.** - Lei era partito per la guerra?

**L.C.** - Ero partito. E sono poi ritornato qui per la guerra in uniforme di soldato americano.

**E.R.C.** - Aveva intanto preso la cittadinanza americana...

**L.C.** - L'ho acquisita nell'esercito americano facendo il soldato in America, direi nel '43, due-tre anni dopo lo scoppio della guerra. Necessariamente dovevo essere americano per poter essere soldato americano.

Ma, ancora, la brevissima esperienza parigina era stata cruciale. Perché, se non l'avessi fatta, sarei arrivato qui a New York, non conoscendo nessuno nel mondo dell'arte, con esperienza zero. Invece, avendola fatta, ero conosciuto. Conosciuto per aver fatto questa cosa. Per aver incontrato anche questi vari artisti, che poi vennero in America anche loro, quando scoppiò la guerra. E quindi sono stato accolto a braccia aperte qui, come qualcuno che faceva parte del mondo dell'arte, anche se non avevo veramente molta esperienza, insomma non sapevo niente, ero ancora ignorantissimo. Avrei imparato, se le cose fossero continuate. Ma, in quel momento, ero proprio all'inizio di una carriera. Però mi hanno accettato, Forse perché c'era anche questo sfondo letterario che mi rendeva... Non ero semplicemente un ragazzino.

**E.R.C.** - La parentesi della guerra quanto è durata per lei?

**L.C.** - Mah, moltissimo; perché ho finito la mia carriera militare nel '46. Poi sono tornato qui e ho cominciato subito la mia carriera.

**E.R.C.** - Subito con la galleria...?

**L.C.** - Niente, niente galleria per molti, molti anni.

**E.R.C.** - Comunque lavorando con gli artisti...

**L.C.** - Sì, anche lavorando con gli artisti: lavorando ed essendo in contatto con gallerie importanti come Sidney Janis, facendo delle cose con loro, organizzando mostre, ecc. Ma tutto questo durò parecchio tempo, finché ebbi i mezzi, il coraggio, ecc. di aprire una galleria mia propria, il che successe solo nel '57: un lungo periodo di *apprentissage*.

**E.R.C.** - Praticamente ha avuto la sensazione di poter fare un lavoro in proprio come gallerista nel '57...

**L.C.** - Beh, insomma, tutto questo si è sviluppato molto lentamente. Avevo conosciuto il grande movimento dell'espressionismo astratto: tutti i grandi pittori di quell'epoca, come Gorky, De Kooning, Pollock, Rothko, Kline. Erano tutti diventati miei amici. Quindi vivevo in questo ambiente come un pesce nell'acqua ed era logico che un giorno o l'altro dovessi fare qualche cosa.

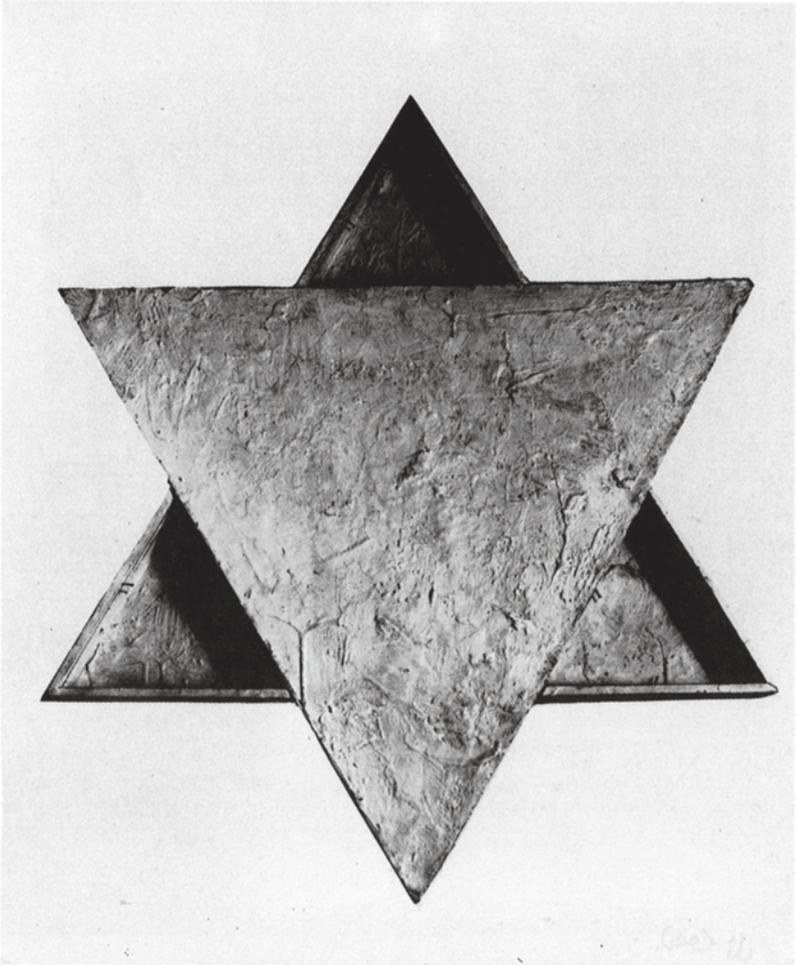
Anzi, in quel momento, avevo aiutato molto Sidney Janis ad accaparrarsi questi artisti e, il fatto che Janis cominciasse ad occuparsi di loro, era un po' il fatto mio: un incoraggiamento il fatto che io conoscessi questi artisti.

E questi artisti mi avevano chiesto: "Se tu non apri una galleria, per lo meno metti tutti nella galleria dove dovremmo essere." Così ero un po' responsabile... di questa cosa.

**E.R.C.** - Nel momento in cui lei è arrivato in America cominciava una pagina nuova per l'arte americana. Con quegli artisti comincia l'arte americana, in un certo senso.

**L.C.** - Comincia l'arte americana, comincia l'arte di questo periodo.

Noi sappiamo che, con lo scoppio della guerra, in Europa di artisti nuovi veramente originali ce n'erano veramente pochi.



Jasper Johns, "Star", 1954, Leo Castelli Gallery, New York



Robert Rauschenberg, Set for Merce Cunningham's "Minutiae", 1954  
Leo Castelli Gallery, New York

Dopo il surrealismo c'è stato Dubuffet, c'è stato Giacometti. Forse Dubuffet era il solo che non fosse coinvolto col surrealismo. Giacometti in fondo esce dal surrealismo anche lui. Quindi non c'era granché. Il periodo molto torbido dell'anteguerra, poi gli orrori della guerra e tutto quanto. C'era un vuoto, in Europa...

**E.R.C.** - Per l'America, invece, era un momento di fecondità. Essa scopriva una sua identità anche rispetto all'arte.

**L.C.** - Una sua identità, sì. Invece di essere semplicemente a rimorchio dell'arte europea: l'impressionismo e quello che c'era, ogni specie di movimento, compreso Mondrian, Malevitch, Kandinsky, ecc., che influenzarono l'arte americana prima della guerra.

**E.R.C.** - Con l'espressionismo astratto si ha la prima manifestazione dell'identità dell'arte americana.

**L.C.** - L'espressionismo astratto è stata la prima manifestazione veramente originale dell'arte americana, che ha avuto un'influenza enorme sugli artisti susseguenti. Mai poi, dopo gli espressionisti astratti, i grandi che abbiamo menzionato prima, c'è stato di nuovo un vuoto e sono subentrati dei nuovi artisti che ho scoperto...

**E.R.C.** - Jasper Johns e Robert Rauschenberg innanzitutto...

**L.C.** - Sì, naturalmente, Jasper Johns e Rauschenberg che furono di un'importanza capitale per lo sviluppo del resto di quello che è successo dopo, dal '57 - '58 in poi.

**E.R.C.** - Sono basilari innovatori della seconda parte del secolo.

**L.C.** - Sono gli innovatori della seconda parte.

**E.R.C.** - Con loro comincia un nuovo capitolo perché insieme con qualcun altro sono dei punti di riferimento, non solo per

l'arte americana ma forse di tutta l'arte di quei decenni.

**L.C.** - Qualsiasi cosa lei vede è discesa da lì: questi due e direi anche, in un certo senso forse più oscuro, Twombly, che apparve allo stesso momento, e poi soprattutto Frank Stella. Questi quattro furono di un'influenza capitale. Tutto quello che è successo poi, non soltanto qui ma anche in Europa, come lei voleva accennare, lo si deve quasi tutto a loro.

**E.R.C.** - Abbiamo già accennato ad alcuni suoi compagni di viaggio. A parte Ileana, ce ne sono stati certamente degli altri importanti per lei...

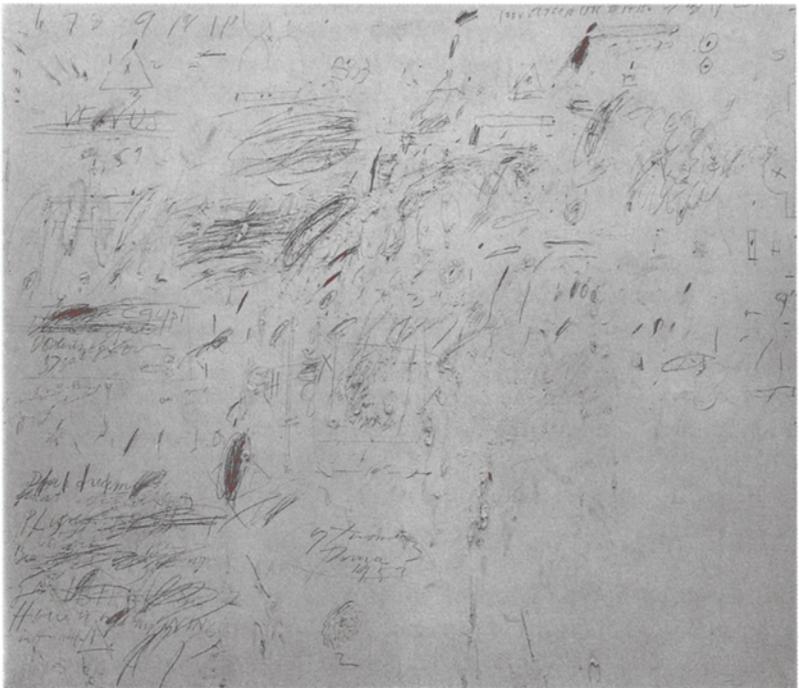
**L.C.** - I compagni di viaggio...

Sì, Ileana certamente è stata importantissima nello sviluppo di questo momento dell'arte americana, perché lei, dopo il nostro divorzio, andò a Parigi. E noi continuammo ad avere un buon contatto.

Da principio era forse un po'... insomma c'erano certi risentimenti che bisognava superare, ma poi siamo diventati veramente amici intimi e lo siamo ancora. Forse se fossimo rimasti marito e moglie sarebbe successa un'altra cosa. Ma comunque lei andò a Parigi e aprì una galleria. Mostrò dunque tutti questi artisti importanti a Parigi, molto molto presto. Subito dopo l'inizio della loro carriera. Quindi all'inizio degli anni '60 Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol erano già conosciuti. Erano conosciuti prima che fossero conosciuti, veramente conosciuti, gli artisti del movimento precedente. Erano meglio conosciuti loro che Pollock o Rothko o Kline.

**E.R.C.** - Forse anche perché loro, gli artisti della pop art soprattutto, operavano nel contesto della società dei mass media.

**L.C.** - Anche per questo, d'accordo. Ma il fatto è che non c'era nessuno a Parigi che si fosse veramente occupato, come si è occupata Ileana, con tutte le sue forze, di questi artisti. Non c'era nessuno. Gli espressionisti astratti insomma, venivano, filtravano in Europa attraverso mostre organizzate dal



Cy Twombly, "Deserts of Love", 1959, Leo Castelli Gallery, New York

Museo d'Arte Moderna di New York, ma non c'era nessuno, lì sul posto, a farli vedere, a parlare di loro con i critici francesi dell'epoca.

Soprattutto so che Ileana conobbe molto bene André Breton che si è molto interessato a questo movimento americano, che lui considerava come il seguito del surrealismo.

E' stata tutto questo, dopo, Ileana: una grande compagna di viaggio, certamente. Poi, altri compagni di viaggio...

evidentemente gli artisti. Vari artisti che ho trovato nei primi tempi della galleria, come Jasper Johns, come Rauschenberg, più tardi Frank Stella, Lichtenstein, Andy Warhol, Oldenburg, tutti quanti compagni di viaggio da più di trent'anni. Andy Warhol è morto. Ma sono compagni di viaggio gli artisti che sono rimasti fedeli.

**E.R.C.** - Di questi naturalmente alcuni hanno avuto un significato molto particolare...

**L.C.** - Naturalmente! Jasper Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Stella, hanno avuto un significato molto particolare. Sono stati i grandi di quest'epoca, ma poi sono subentrati altri rapporti.

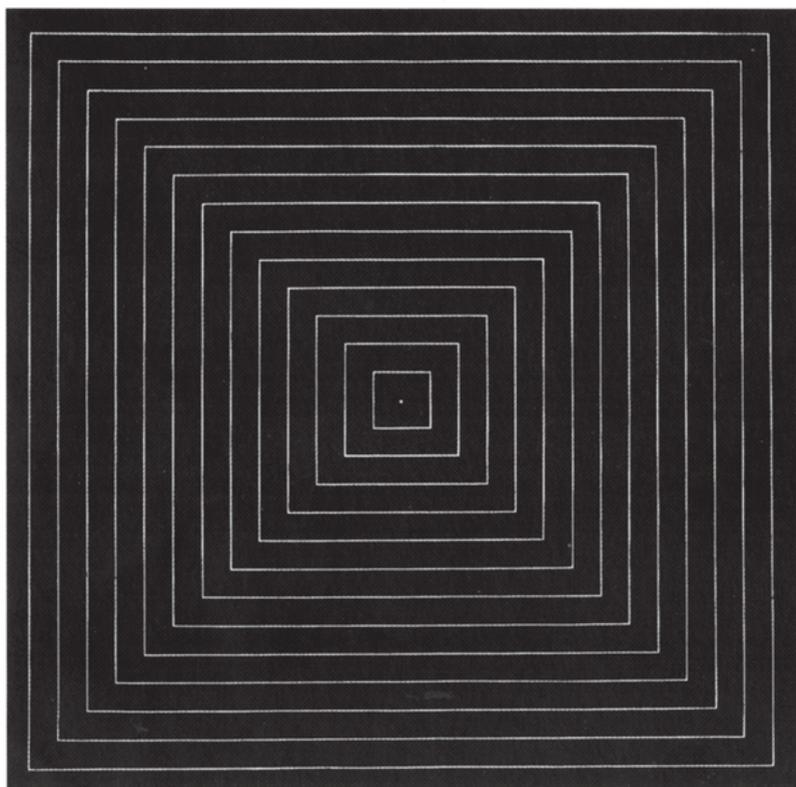
**E.R.C.** - Anche per i rapporti alcuni compagni di viaggio hanno un significato particolare.

**L.C.** - Rapporti...i rapporti cambiano, sa?, da persona a persona, insomma. Sono intimi con certe persone che sono più *out-going*, meno intimi con altre che sono più riservate come, diciamo, Jasper Johns.

Come anche in famiglia. Certe persone hanno rapporti più intimi o meno intimi con la loro madre, con il loro padre.

**E.R.C.** - Il modo di determinarsi dei rapporti interpersonali è molto vario.

**L.C.** - Rapporti intimi, o per lo meno continui, ne ho avuti anche con vari direttori di museo. Una grande ispirazione per esempio è stato Alfred Barr del Museo d'Arte Moderna di New York. Poi Bill Rubin e adesso Kirk Varnedoe, che si



Frank Stella, "Island N.º 10", 1961, Leo Castelli Gallery, New York

sono susseguiti al Moma, o il vecchio direttore del Guggenheim, Tom Messer, o il nuovo direttore Tom Krens. E tutti quanti sono amici.

**E.R.C.** - C'è collaborazione fra voi?

**L.C.** - Ci vediamo, ci consultiamo sul da farsi. Non è che si tengano alla larga. Ormai hanno fiducia in me. Sanno che qualsiasi consiglio che mi chiedono, che dò liberamente, non è dettato da interessi personali.

C'è tutto questo mondo di amici che ho, coi quali dunque ho dei rapporti di grande amicizia, senza l'idea che io voglia profittare di queste mie amicizie. Loro lo sanno, quindi hanno fiducia in me.

**E.R.C.** - Altri rapporti...?

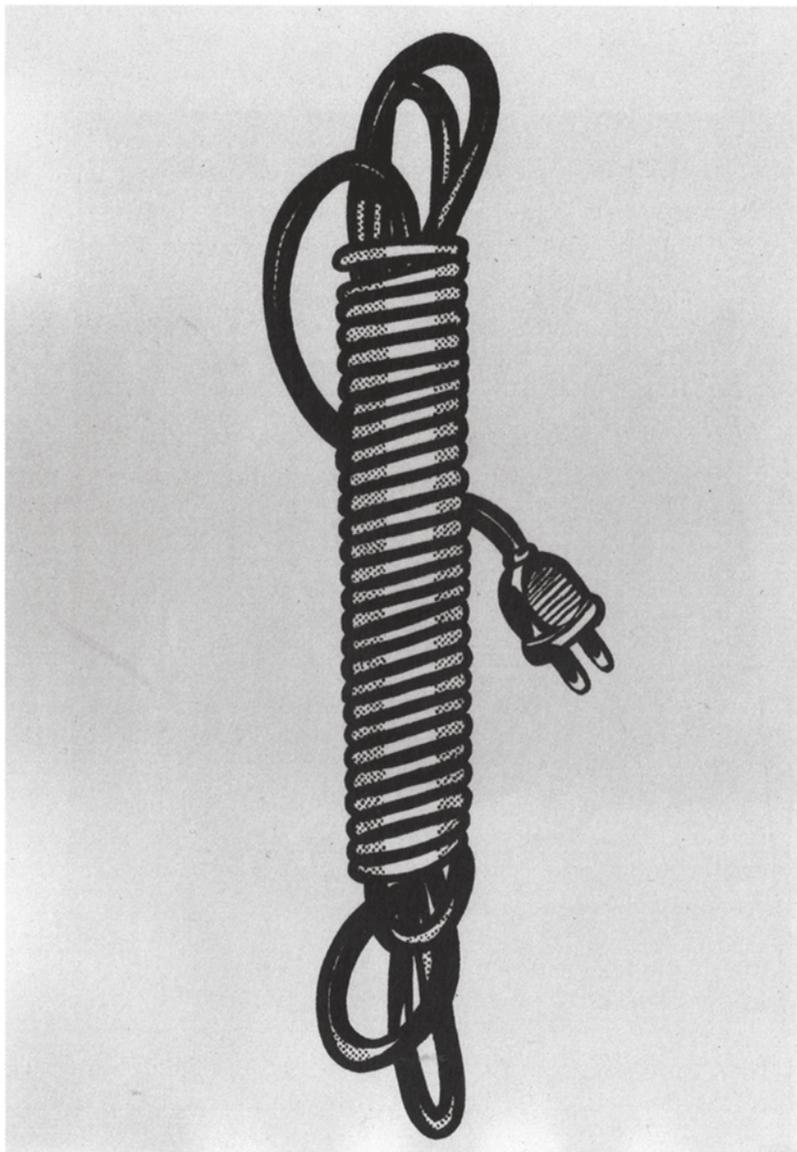
**L.C.** - Poi ci sono i rapporti soprattutto con i collaboratori, qui nella mia galleria. Questa galleria, come lei vede, stando seduto qui, è una galleria molto democratica, dove tutti quanti si occupano delle loro cose.

**E.R.C.** - Vedo...

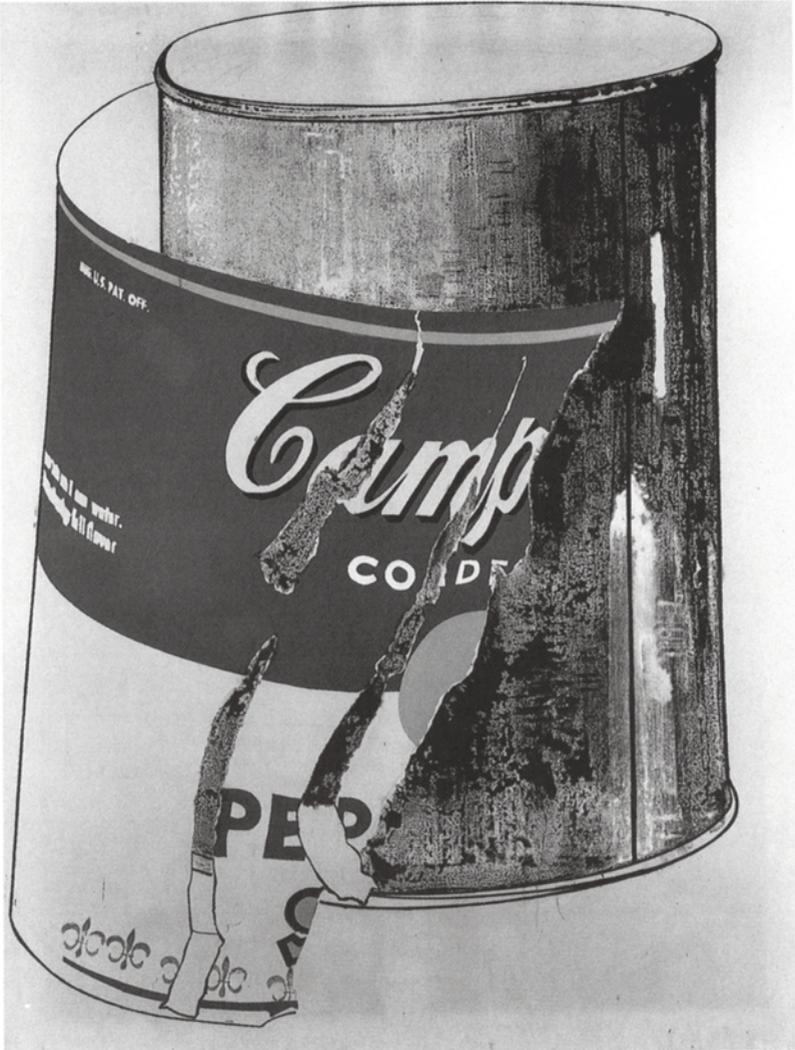
**L.C.** - Io non sono lì con la bacchetta a dirigerli. Ognuno svolge le proprie funzioni e poi soltanto in caso di decisioni maggiori sono consultato. In genere loro decidono quello che c'è da fare. E qualche volta, quando c'è una questione importante da decidere e ci consultiamo, la loro idea, il loro consiglio prevalgono, perché nella discussione sembra che abbiano ragione loro e non io.

**E.R.C.** - In effetti noto che fra i suoi collaboratori c'è un clima speciale difficilmente riscontrabile altrove.

**L.C.** - Funziona in questo modo qui. Il che è molto piacevole, perché qui mi sento veramente a casa mia, in famiglia, e non il padrone che è remoto e lontano e che detta tutto quanto a quelli che sono in giro.



Roy Lichtenstein, "Electric Cord", 1961, Leo Castelli Gallery, New York



Andy Warhol, "Soup Can with Torn Label", 1962, Leo Castelli Gallery, New York

Quindi questa è una situazione umana che credo sia un po' eccezionale. Anzi, al punto che, vede, mi cacciano dal mio ufficio, perché c'è lì qualcuno che ha la precedenza.

**E.R.C.** - E' simpatico, meno formale conversare seduti su questo divano, quasi nell'emergenza del via vai...

Se mi consente, ora, vorrei soffermarmi ancora un po' sugli anni '60, anni di cambiamento per quanto riguarda gli aspetti sociali e politici, la cultura, i costumi, la vita quotidiana, l'arte...

C'è un rivolgimento verso la fine degli anni '60.

**L.C.** - C'è stato il '68.

**E.R.C.** - Per restare solo nell'ambito dell'arte, sono anni importanti sia per l'America che per l'Europa con i movimenti della minimal art, della conceptual art, dell'arte povera...

Ci sono all'interno di questi grandi movimenti delle caratteristiche che differenziano abbastanza nettamente l'arte americana da quella europea, delle situazioni peculiari che caratterizzano in modo specifico l'una e l'altra.

**L.C.** - Sì, naturalmente. Qui tutti gli artisti sono stati in contatto più immediato e più stretto con i grandi inventori dell'epoca dell'espressionismo astratto e della prima epoca di Johns e Rauschenberg che hanno avuto, come abbiamo detto prima, un'influenza incalcolabile. Quindi qui gli artisti nuovi, quelli giovani che sono succeduti, erano in contatto con questa situazione.

Non lo erano e non potevano esserlo in Europa. Malgrado l'attività di Ileana, era sempre un'esposizione di qua un'esposizione di là. E' questo che spiega che l'attività durante gli anni '60, è stata molto più intensa qui. Ed è qui che le nuove grandi invenzioni, l'arte minimale, l'arte concettuale, si sono sviluppate. Ma questo è logico. Non è il caso neanche di parlarne più a lungo perché è così.

Tutto succedeva qui. Era il contatto immediato. Poi c'era l'attività di certi musei, come il MOMA. Non c'era museo europeo che si potesse comparare al Museo d'Arte Moderna di

New York. Adesso il Pompidou è un museo molto attivo. Poi ci sono la Tate e la Whitechapel Gallery in Inghilterra e il Ludwig in Germania. Insomma, in Europa, tutte queste cose si sono sviluppate verso la fine degli anni '50 e nella prima parte degli anni '60.

**E.R.C.** - Contemporaneamente alla minimal art e alla conceptual art, ci sono stati l'arte povera, Beuys, Gilbert & George...

**L.C.** - Ecco, sì... Gilbert & George sono interessanti, ma credo che lì, per esempio, ci sia stata l'influenza di un artista californiano - anche questo di Ileana - John Baldessari, che è stato molto bravo nell'uso della fotografia. E' stata la sua prima invenzione...

**E.R.C.** - Baldessari è un artista di straordinaria inventiva e capacità linguistica che ha dato nuove dimensioni all'uso delle tecnologie legate al linguaggio fotografico. Tutti coloro che vengono dopo di lui e lavorano in quest'area gli devono qualcosa, in un certo senso.

**L.C.** - Beuys è stato un artista molto importante che ha avuto poco contatto con noi. Si è sviluppato a modo suo in Germania. Ha influenzato l'arte europea, ma non ci ha influenzato qui. Perché qui c'era tanta invenzione, che veramente non avevamo bisogno di Beuys.

Cose simili sono state inventate qui simultaneamente. Invece per l'Europa avevano una grossa importanza.

**E.R.C.** - Però Kounellis, Mario Merz, Pistoletto, Fabro, Zorio, Paolini, Marisa Merz, Anselmo, Penone, Calzolari, Boetti...l'arte povera insomma...

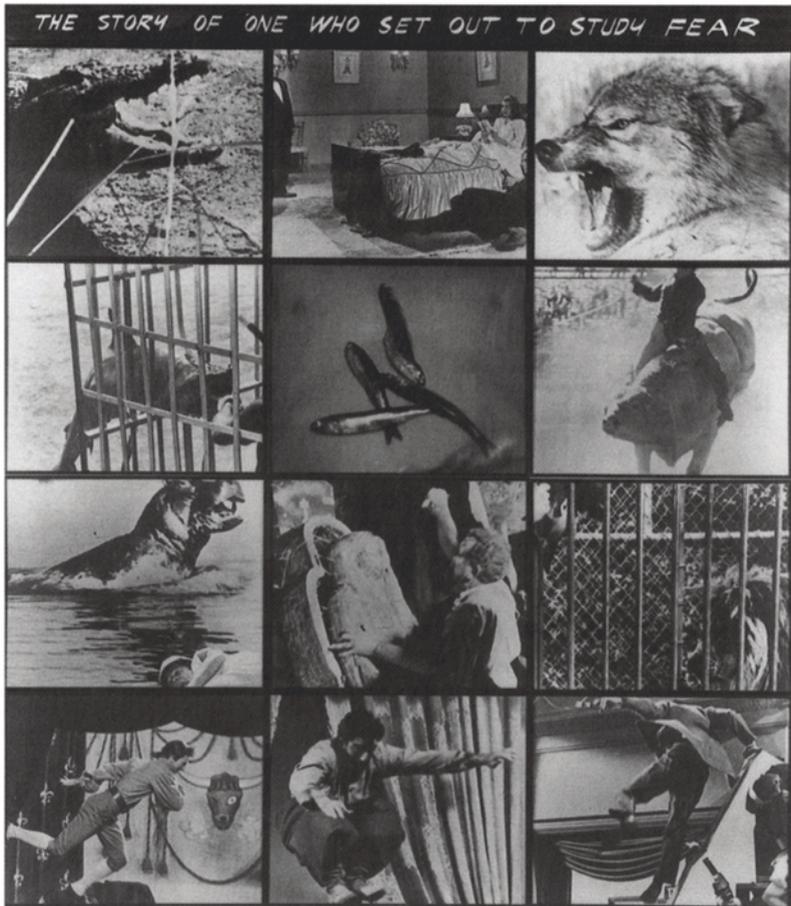
**L.C.** - L'arte povera è stato un movimento molto originale.

**E.R.C.** - E' stato un movimento di grande apertura ed energia con una sua specifica poetica.

Un caso a sé è rappresentato da Pino Pascali. Un talento...



Claes Oldenburg, "Radiator & Fan for Air Flow - Scale 5 (Soft Model) (Soft Engine Parts I)", 1965, Leo Castelli Gallery, New York



John Baldessari, "The story of the one who set out to study fear"  
1982, Sonnabend Gallery, New York

**L.C.** - Pino Pascali era un grande genio, che purtroppo è morto troppo giovane. Poi, c'è stato qualche altro grande artista in quell'epoca. Non soltanto arte povera... non so se Manzoni si possa considerare arte povera...

**E.R.C.** - Grandi artisti, fine anni '50 inizio anni '60, dunque prima dell'arte povera, sono stati: Fontana, Burri, Manzoni... Manzoni è un caso molto particolare dell'arte italiana, fine anni '50 inizio anni '60. Per quanto riguarda l'intero decennio degli anni '50, direi che esso resta caratterizzato dalla presenza di un inventore geniale dello spazio come Fontana e un poeta della materia come Burri...

**L.C.** - Sì Fontana... Beh, Burri, direi, è un inventore anche lui importante...

Manzoni... allora nessuno lo conosceva ma adesso è molto molto apprezzato. Le sue sono le cose analoghe a quelle di qui, a quelle di questa arte molto pura, di superficie, di cui fanno parte anche artisti come Ryman. Ci sono collezionisti che si interessano specialmente a quel fenomeno della superficie cui appartiene anche Yves Klein.

**E.R.C.** - Yves Klein è un artista importante, come Manzoni un precursore.

**L.C.** - Yves Klein, che ho mostrato nel '61, dunque era uno dei pionieri europei.

Poi c'erano Arman, Martial Raysse, gli *'affichistes'* fra i quali c'era anche un italiano, Mimmo Rotella, che adesso è riconosciuto come uno degli artisti importanti di quell'epoca.

**E.R.C.** - C'era in quegli anni, anche in Europa, un'arte alla quale guardare con grande attenzione.

**L.C.** - C'era anche in Europa. C'era certamente un'influenza reciproca che avveniva anche in quell'epoca iniziale.

Quantunque l'influenza dell'America sull'arte europea fosse più grande, in quel momento, che l'influenza europea sull'arte americana. Ma poi si sono un po' fuse.

**E.R.C.** - Ciò è avvenuto probabilmente quando i movimenti artistici di cui parliamo si sono affermati.

**L.C.** - Sì.

**E.R.C.** - Se questa è l'importanza di quei decenni, degli anni '50 fondamentali come gli anni '60, negli anni '70 mi pare ci sia stata forse una minore spinta creativa...

**L.C.** - Gli anni '70 sono stati un periodo un po' calmo.

**E.R.C.** - C'è stato un po' di calo di tensione...

**L.C.** - Sì. Poi quello che è successo è un fenomeno molto interessante: l'Europa si è fatta strada a New York.

**E.R.C.** - Con gli espressionisti tedeschi e la transavanguardia italiana.

**L.C.** - Con i tedeschi e il gruppo degli italiani, che il nostro amico Bonito Oliva chiama la transavanguardia, che è un termine un po' come tanti altri.

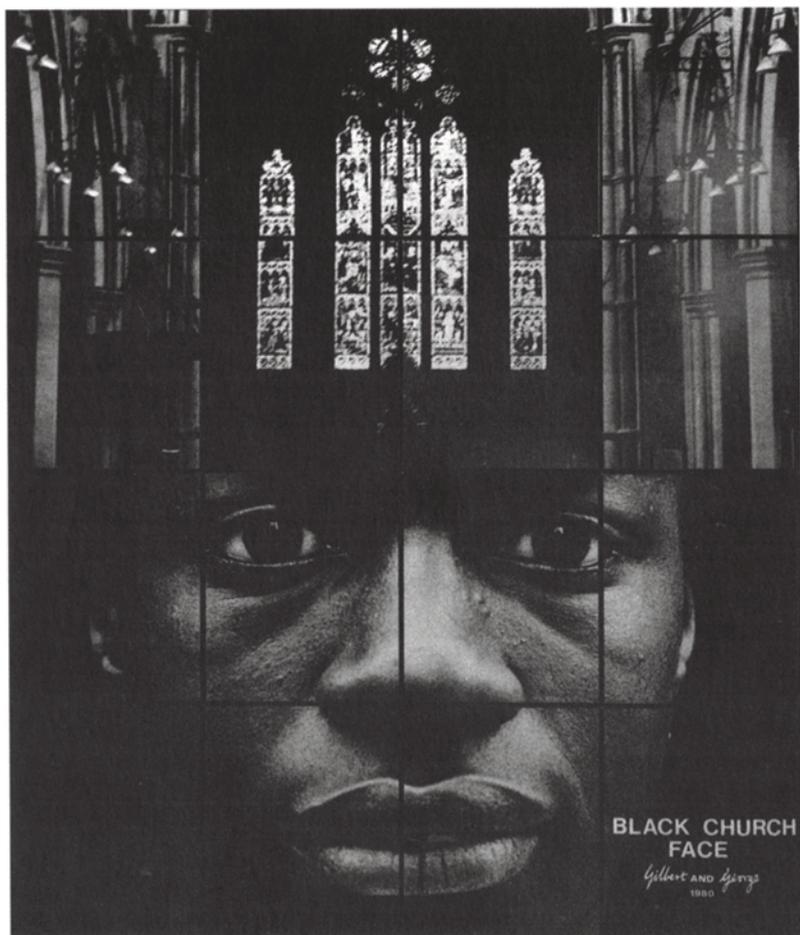
**E.R.C.** - Al di là delle etichette, comunque, questo gruppo di artisti italiani e tedeschi ha esercitato una certa influenza.

**L.C.** - Questo gruppo, al di là delle etichette, ha avuto una grossa influenza, ha esercitato un certo qual ritorno alla figura umana. All'espressione dell'uomo, che era un po' sparita, era stata negletta qui in America, con l'arte molto austera...

**E.R.C.** - Molto fredda...

**L.C.** - Minimale, molto fredda, sì.

Quindi c'è stato questo momento, alla fine degli anni '70, all'inizio degli anni '80, dove è prevalso questo movimento. Ed abbiamo avuto anche qui certi artisti...come Schnabel, come Salle, che partecipavano a questo rinnovo dell'espressione dei sentimenti.



Gilbert & George, "Black Church Face", 1980, Sonnabend Collection, New York

**E.R.C.** - A un certo punto, l'espressione è dilagata un po' dappertutto...

**L.C.** - Dunque, c'è stato questo momento in cui sembrava che l'Europa prevalessesse, che l'America si addormentasse. E questo è durato quattro-cinque anni. Come ogni movimento tutti i movimenti durano quattro-cinque anni. Poi si sono affermati questi nuovi americani...

**E.R.C.** - Siamo già agli anni '80...

**L.C.** - Sì, l'inizio degli anni '80 a cui si è data l'etichetta neo-geo, che è completamente stupida. Hanno iniziato nell'East Village, poi sono scesi qui ed Ileana ha avuto un ruolo molto importante, perché ne ha mostrati quattro.

**E.R.C.** - Per una fortunata circostanza avevo saputo della mostra che avrebbe inaugurato la stagione '86/'87 della Sonnabend Gallery, nell'estate '86, incontrando a Venezia Ileana, Antonio Homen e Jay Gorney...

**L.C.** - Poi c'è stato un articolo molto importante di Paul Taylor, un critico australiano, che ha parlato di questa mostra di Ileana in cui apparvero questi quattro artisti del movimento cosiddetto neo-geo, Halley, Bickerton, Koons e Waisman...

**E.R.C.** - Una mostra interessante davvero. Io li ho pubblicati subito tutti e quattro su *Spazio Umano* con una serie di foto dei lavori di ciascuno di loro e con un testo che ogni artista ha scritto appositamente per la mia Rivistalibro...

**L.C.** - Li ha pubblicati anche lei, sì!... Poi c'è stato un articolo nel New Yorker di Calvin Tomkins che parlava di questo stesso fenomeno. Quindi, a un tratto, cambiamento di rotta. Questi qui naturalmente si distinguono completamente dagli espressionisti astratti perché sono di nuovo razionali, ritornano all'approccio intellettuale di Duchamp, Jasper Johns, ecc.

Quindi, un capovolgimento completo della situazione. Ed è questo il punto che abbiamo raggiunto adesso. Dopo questi quattro-cinque e anche qualche altro, per esempio i gemelli Starn, non è successo più niente, che io sappia, che mi abbia colpito, essendo di uguale importanza.

**E.R.C.** - E in Europa c'è qualcosa che l'abbia interessata negli anni '80, specialmente nella seconda parte del decennio?

**L.C.** - Sono successe delle cose anche in Europa, ma niente, mi sembra di veramente fenomenale. Rimangono ancora importanti Gilbert & George.

Poi ci sono certi scultori come Tony Cragg. Ma niente di veramente eccezionale che si possa dire abbia la stessa importanza di questi giovani qui. Mi sembrano superiori nell'invenzione a quello che è successo in Europa.

In Inghilterra, in Francia, in Germania c'è qualche artista interessante della nuova epoca, ma non c'è niente, mi sembra, che abbia l'importanza di un Koons, per esempio.

**E.R.C.** - Ci sarebbero certo parecchie altre cose da dire sull'arte degli anni '80, e in particolare su quella europea sulla quale ci siamo appena soffermati, ma vedo che lei adesso è pressato, e anch'io devo prendere l'aereo...

Se dovesse rispondere alla domanda "Per me l'arte è", cosa direbbe?

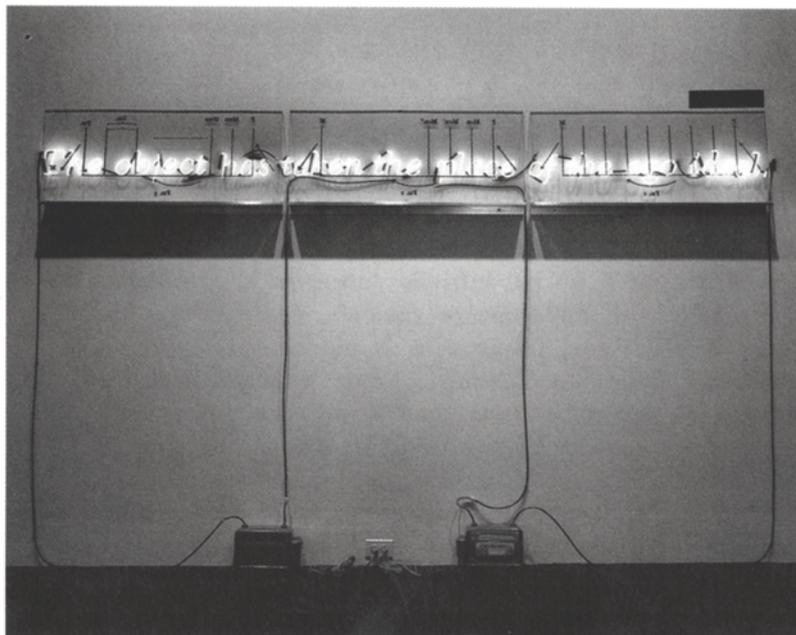
**L.C.** - Per me è un po' difficile concepire la vita, senza che ci sia nella vita dell'uomo in generale, dell'essere umano, l'arte. Perché l'arte, Dio mio, è la più alta espressione che abbiamo a nostra disposizione... Beh, c'è anche la scienza. Ma, diciamo, la scienza e l'arte sono le più alte espressioni dell'essere umano su questa terra. Un fenomeno talmente straordinario...

Ci si domanda sempre meravigliandosi come si è creato questo mondo?, come si è sviluppato? C'è stato lo sviluppo dall'ameba all'uomo attraverso tutte queste fasi?

E' una cosa che riempie sempre di stupore. Ma l'arte c'è sempre stata, anche al tempo delle caverne, dell'uomo delle

caverne. Qualche volta la scienza e l'arte si sono coniugate in esseri eccezionali, come Leonardo Da Vinci o in un uomo come Freud, dove c'è lo scrittore e lo scienziato, l'esploratore della psiche umana. Ma in genere, l'arte e la scienza sono separate. Penso, quantunque si possano rimproverare loro molte cose, agli originatori di grandi capolavori artistici come la Chiesa Cattolica, per esempio. A parte produrre grandi opere d'arte come le cattedrali nel periodo gotico... e tanta arte in generale... è stata molto influente durante il Rinascimento... Ci sono istituzioni che, qualche volta, dal punto di vista sociale hanno perseguitato, ecc. ma che hanno prodotto arte di grandissima importanza.

Se non si fossero stati il Rinascimento e il Periodo Gotico, o il grande miracolo della Grecia, non so dove sarebbe l'essere umano. Non sarebbe "l'essere". Sarebbe uguale a delle formiche, degli insetti. Quindi credo che il carattere più distintivo dell'essere umano sia quello di aver prodotto la cosa, il fenomeno che si chiama arte.



Joseph Kosuth, "The Square Root of Minus One #7", Jay Gorney Modern Art, New York

# Conversation with Leo Castelli\*

by Enrico R. Comi

## MEETING WITH A MYTH

I said to myself that it would have been very difficult to meet him because he is a myth and somebody had already taught me, in my earliest years, that it is easier to meet myths in fantasy than in the reality of every day.

It seemed incredible to me that I succeeded in talking to him, without an appointment and without any formality, only few minutes after having asked one of his assistants if I could meet him. But it was really true: that person with such an intelligent look and warm smile who had received me so kindly and who talked to me as if we had always known each other: it was indeed him, Leo Castelli, the king of the gallerists, the absolute protagonist of the art of the second part of the century. From that time I have met him numerous times: in New York, Paris, Los Angeles, Madrid, Venice... Always in the midst of energy.

The following conversation took place on a working afternoon, in his office, in his Gallery on the second floor at 420, West Broadway, N.Y. No outline. No previous agreement regarding the subjects to be dealt with, the themes to be developed. The naturalness of any other time.

**Enrico R. Comi** - I am sure people would like to know everything about Leo Castelli, and perhaps even the most intimate details. What is it like to be Leo Castelli, both the private and the public person? How can both live together in the same person - a human being with his needs, his happiness, his pains, his desires, his difficulties, his anxieties; and also the myth, which, as such, stands in a dimension of total specificity in relation to the mystery of every-day life?

**Leo Castelli** - What you are asking me is difficult, very difficult, it is a philosophical problem about which I have thought a lot during my life. It is a question of the diverse facets a person has, which are most often contradictory. One does not know exactly which influences some activities or prevents other ones. For example, in my case, the gallery is the main activity of my life. It is what I do here, but then I also have my personal life which, perhaps because of the mere fact of it being there and having an influence, on many occasions makes me work even better. But, on the other hand, it may cause some problems which prevent my activity as a gallerist. These emotional problems, which usually, naturally, are those which concern my reactions - like those of many men - towards women, can have a favourable or unfavourable influence.

**E.R.C.** - You discovered Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella, and many other important artists with whom you have carried on an incredible work, known by everybody.

**L.C.** - The gallerist's activity is very complex, and it doesn't only consist in finding out the artist as people imagine. Finding out the artist is not the only important thing. When one has found out the artist one may think: everything is in order, no need to talk about it anymore. On the contrary, you must then work to make them known, to insert them in the context of art, here in America but also elsewhere, in Europe and everywhere. You must then also fight against other galleries, which would like to get them. In a certain way, the law of the jungle prevails.

**E.R.C.** - We can imagine it. But, naturally, there are also correct ways...

**L.C.** - There are some aspects of fairness in the world of art. Like everywhere else in the world, as in any business, too. It is not only a fight with a knife, there is also fairness. Many people in the world of art, fortunately, are allies, who do not try to take unfair advantage of possibilities.

**E.R.C.** - Yours is an intense activity, full, diversified.

**L.C.** - That activity exists in the life of every person, involved not only in his or her personal life or in little activities of lesser importance - in the big world, as in the case of many political men, museums directors, powerful lawyers, doctors. In a word, every person who has an activity larger than that immediate one of his little circle, surely must deal with a series of very complex problems. The ways we face these problems and solve them - the whole of it constitutes the person, who is not a fixed thing but a continuous flood.

**E.R.C.** - It would surely be interesting to examine at closer range this person's intriguing theme. Just to furrow a little in this 'intimate' territory, I would like to ask you what was your last work before you came to devote yourself entirely to art...

**L.C.** - I did what I did because there was nothing else to do. My father thought like all other fathers. He wanted me to have a remunerative activity, which would get me independent from him.

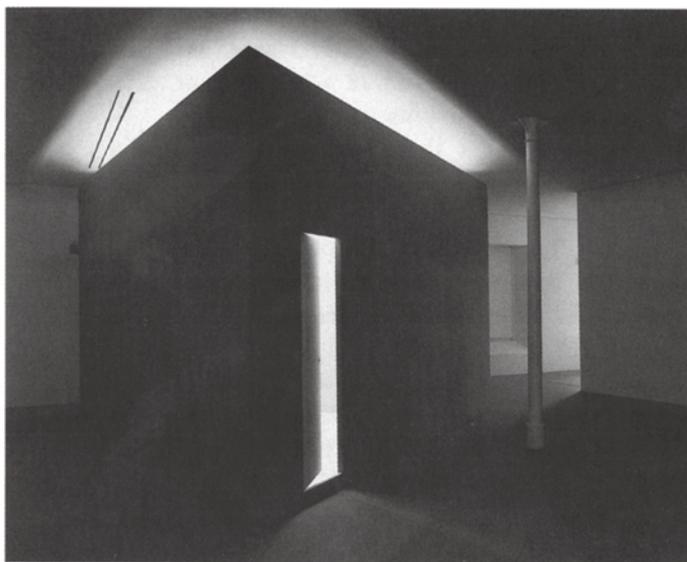
He was a businessman, banker, influential also in the world of business in my home-town, Trieste, where, in consequence of this activity, he was involved in all important enterprises: insurance companies, shipping companies...

It was easy for him, at that moment, to find me a job in an insurance company or in a bank. So my first activity goes back to the moment I completed my law degree, that I had gotten so unwillingly. In conclusion, only because in Italy as elsewhere too, here for example, it seems that the study of law is a very useful thing towards whatever different activities one may choose. So after lawschool, I began my career working for an important insurance company, the Assicurazioni Generali.

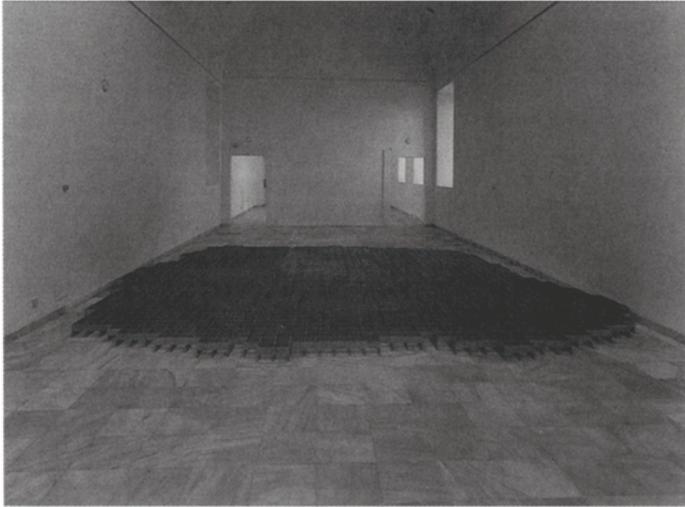
But it was a thing I did not find interesting at all. My father sent me to a branch of the Assicurazioni Generali in Romania, in Bucarest, which was named La Generala, to see if, going out of the narrow Triestine circle, perhaps I could become a bit more interested. But it did not happen.



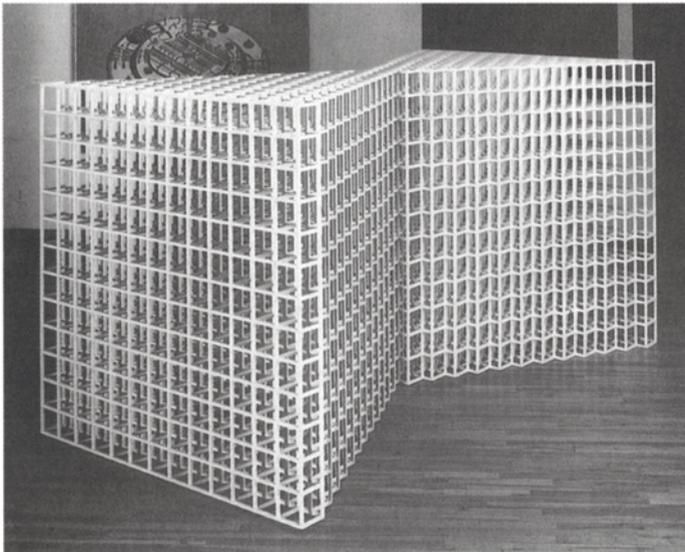
Donald Judd, The Panza Collection



Bruce Nauman, The Panza Collection



Robert Morris, The Panza Collection



Sol LeWitt, "13/11", 1985, John Weber Gallery, New York

**E.R.C.** - Was it there you met Ileana Sonnabend?

**L.C.** - Yes, and it was one of the *turning points* in my life, as we say in English! We find a lot of them in a person's life, which are really important. The fact that I went to Romania and I met Ileana was one of these. How would one say that in Italian...?

**E.R.C.** - A conclusive turning, a crucial moment in one's life...

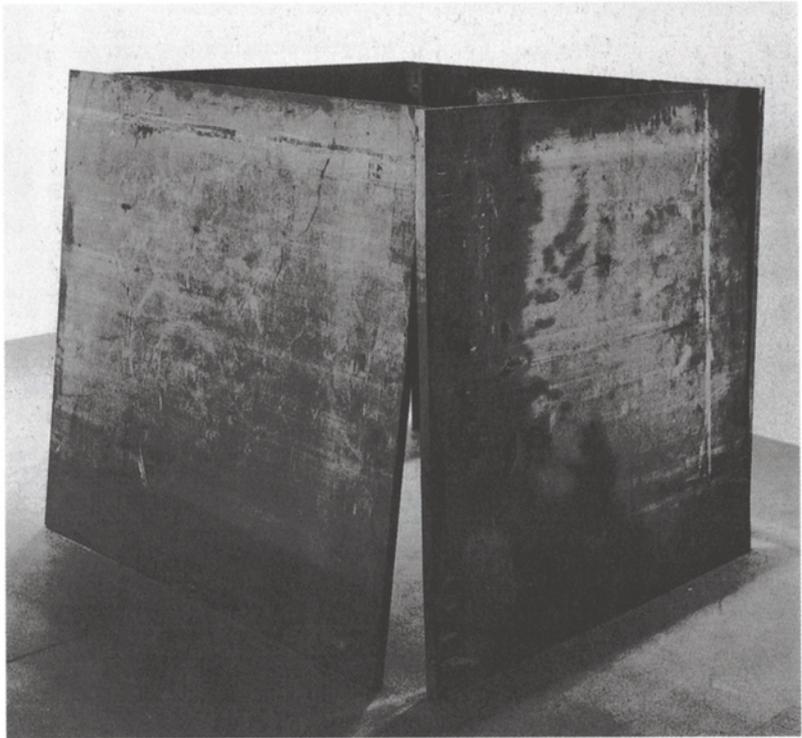
**L.C.** - Yes, a crucial moment in my life. This has been one of the crucial moments in my life. There, I continued not being interested in working in the business world. Then I thought, or better Ileana's father and my father had thought for me, that perhaps a bank might be more interesting for me. So I went to work for the Banca Commerciale Italiana of Bucarest. I didn't function there well, either. And yet they - here is another crucial moment - decided to send me to Paris to the Agenzia of the Banca d'Italia, for me to follow a thing they were carrying on at that time, to promote tourism: I was to devote myself to the touristic lira, to the selling of touristic lira in different French banks.

**E.R.C.** - Up to that moment probably not even Ileana had devoted herself to art...

**L.C.** - No. In a certain way both of us were intellectuals. Since my youth, I had been quite involved in reading contemporary literature. I had even studied so as to be able to read the masterpieces of contemporary literature in their original languages.

I had very quickly learned French, I knew German since my earliest childhood. I had learned English when I was young, at sixteen or seventeen years of age.

As for French, to mention only a name, I had read Proust. In English, mostly Joyce. While in German, which I knew since my childhood, I read Thomas Mann, and the great Austrian authors, like Schnitzler, Zweig and Freud, whom I found



Richard Serra, "One Ton Prop (House of Cards)", 1969  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Joseph Beuys, "Blitzschlag (Lightning)", 1982-85

particularily interesting.

Reading Freud in the original is interesting also from a literary point of view. As we know, Freud was a great writer.

**E.R.C.** - So reading has had a considerable impact in the shaping of your adolescence...

**L.C.** - This was my general interest. Since my youth, my first youth, we say, starting from the age of fourteen or fifteen. It was a secret activity, in short, because no one had suggested it to me. It was a thing I had come across on my own there, in that provincial town, where I was surrounded by many boys, many young people, friends who were only interested in sport or girls.

**E.R.C.** - Had Ileana interests similar to yours?

**L.C.** - Ileana had this same disposition - very literary. When she was a child, she very often went to Vienna with her parents, and there visited the museums, or she read. So we discovered in ourselves two persons who shared the same intellectual interests, which little by little, came also to include painting, which still was then, we may say, secondary. Anyone who aims at having a complete conception of culture is not only interested in what is written but also in what can be seen. and between us there was this harmony.

**E.R.C.** - You spoke, before, of your arrival in Paris, where another turning in your life took place. You had been sent to work in a bank and so, suddenly, you had the opportunity, in that international cultural capital of the epoch, of getting more acquainted with the world of art...

**L.C.** - There, naturally, it was possible... This was crucial. In the sense, first of all, that the horizon in a place like Paris was infinitely wider than in a place like Trieste, a rather provincial town. And even than Bucarest which clearly, was a very amusing town, but where culture was not prevalent. There was a lot of fun there but not much culture. Going to Paris

was a crucial thing. But then, above all, what was crucial was the meeting with René Drouin, whose wife was a friend of Ileana's and who was an architect-designer I had already met in Bucarest, and with whom I set up a gallery: this was an ephemeral thing but it *was* crucial in my career, very crucial. Really. There, while we were preparing this gallery I found an old friend of my childhood, Leonor Fini, well known as a painter, who, in seeing that magnificent space, became enthusiastic and said: "Well, let's do great things here!" Her spirit was a bit in opposition to the spirit of Drouin. He was much more of a classicist. She, on the contrary, was not: she was completely involved in the Surrealist group. Nevertheless, she followed our idea. In the sense that, Drouin and I wanted to do a thing which was not simply a new gallery of painting and sculpture, but a gallery for which sculptors and painters made pieces of furniture, designed some pieces of furniture, etc. So this first exhibition was really of a prodigious interest. Besides Leonor Fini, who painted a really beautiful wardrobe, there were other Surrealist artists of the period. There was Meret Oppenheim, who was there at that moment. There was Berman, who created a magnificent wardrobe. There were also Max Ernst and Dalí, who then, at that moment, did not really contribute to the exhibit, though they would have done it... So we began with a mixed fry.

**E.R.C.** - Why didn't Max Ernst and Salvador Dalí participate? Why had they not been asked to join?

**L.C.** - We had just begun and though they were favourable to the gallery - they actually exhibited some paintings in it - they hadn't yet done designs, pieces of furniture, like the others.

In any case we organized this exhibit which had a great success. This happened in May 1939. The war broke out and it was the end of this period of the gallery, which then continued on a bit with Drouin.

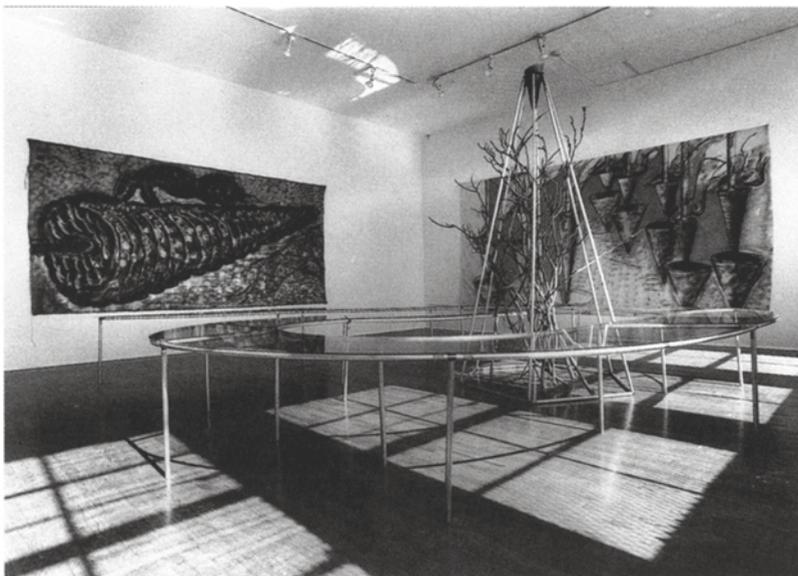
**E.R.C.** - Did you leave because of the war?



Pino Pascali, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York



Michelangelo Pistoletto, *"Venere degli stracci"*, 1967  
The Knot Arte Povera at PS1, New York



Mario Merz, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York



Jannis Kounellis, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York

**L.C.** - I left. And then I came back here during the war wearing the uniform of an American soldier.

**E.R.C.** - Meanwhile you had gotten an American citizenship...

**L.C.** - I got it in the America army serving in America, I would say around 1943, two or three years after the outbreak of the war. Of course, I had to be American to be able to be an American soldier.

But, again, that very short Parisian experience had been a crucial one, because, if I had not had it, I would have arrived here in New York, not knowing anybody in the world of art, and with no experience.

On the contrary, having had it , I was known. Known for having done this thing. For having met also these different artists, who then also came to America when war broke out. And so, I was welcomed with open arms, like someone who was part of the world of art, though I hadn't really had much experience. In conclusion I didn't know anything. I was still very ignorant. I would have learned if things had continued. But, at that moment, I was just at the beginning of a career. Nevertheless, they accepted me. Perhaps also because of my literary background which made me... I was not just a young man...

**E.R.C.** - How long did the war parenthesis last for you?

**L.C.** - Well, very long; because I finished my military service in 1946. Then I came back here and immediately started my career.

**E.R.C.** - Immediately with the gallery...?

**L.C.** - No! no gallery for many, many years.

**E.R.C.** - Nevertheless, working with artists...

**L.C.** - Yes, also working with artists: working and being close to important galleries like Sidney Janis', doing things with

them, organizing exhibits, etc. And all this lasted a long time, until I had the means, the courage, etc. to open a gallery of my own, which happened only in '57: a long period of *apprentissage*.

**E.R.C.** - Practically speaking, you understood in 1957 that you could do work on your own as a gallerist...

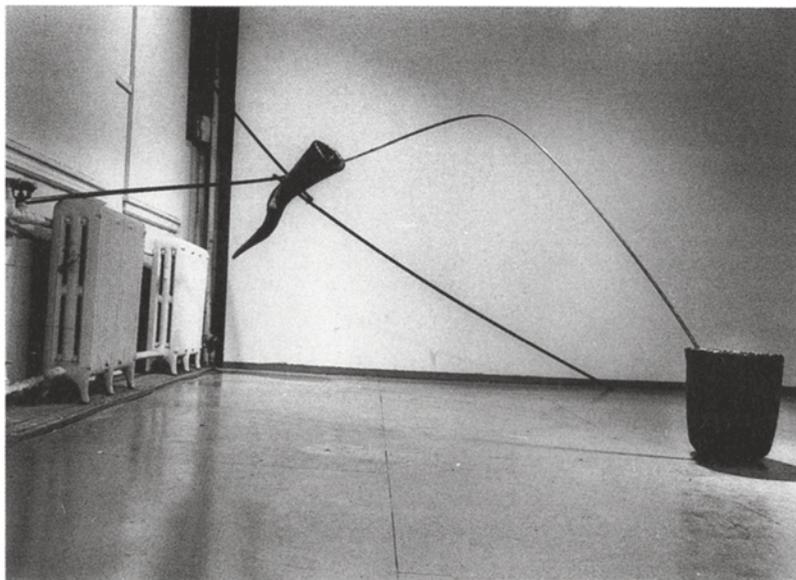
**L.C.** - Well, in short, all this had been developing very slowly. I had known the great movement of abstract Expressionism: all the great painters of the epoch, like Gorky, De Kooning, Pollock, Rothko, Kline. They had all become friends of mine. So I lived in this milieu like a fish in the water and so it was logical that one day or another I should do something. Moreover, at that moment, I had greatly helped Sidney Janis to get these artists. So the fact that Janis began to interest himself in these artists was due to me in a certain way: an encouragement due to the fact that I knew these artists.

And these artists had asked me: "If you do not open a gallery, at least put us all in a gallery where we should be". So I was in a certain way responsible... for this thing.

**E.R.C.** - The moment you arrived in America a new page for America art was beginning. With those artists, in a certain sense we can say that American art was beginning.

**L.C.** - American art was beginning, the art of this period was beginning. We know that, with the outbreak of war in Europe, there were really few artists who were truly original. After Surrealism there was Dubuffet, also Giacometti. Perhaps Dubuffet was the only one who was not involved in Surrealism. Giacometti after all came out of Surrealism, too. So there was nothing extraordinary. The very gloomy period of pre-war times, then the horrors of the war and everything... There was emptiness, in Europe...

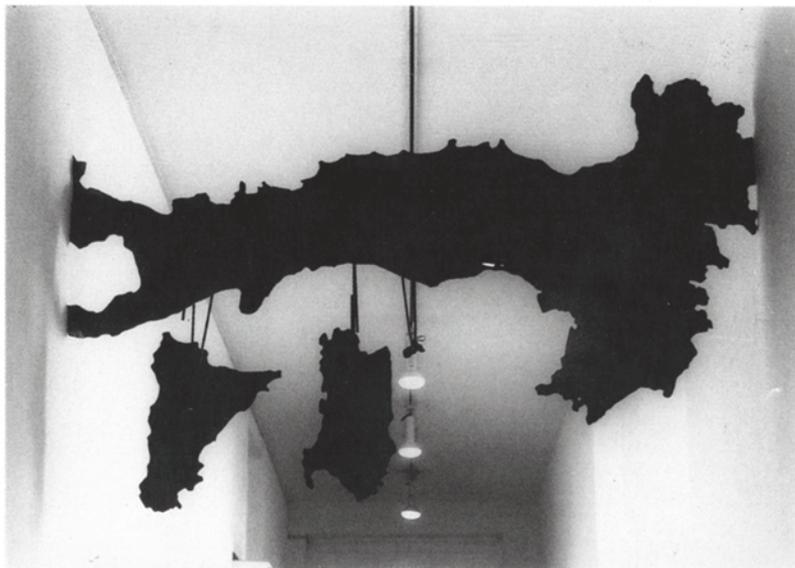
**E.R.C.** - For America, on the contrary, it was a moment of fecundity. It discovered its own identity also in art.



Gilberto Zorio, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985



Giuseppe Penone, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985



Luciano Fabro, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985



Giulio Paolini, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985

**L.C.** - Its own identity, yes. Instead of being simply in the tow of European art: Impressionism and what else, every movement, including Mondrian, Malevitch, Kandinsky, etc., that influenced American art before the war.

**E.R.C.** - With Abstract Expressionism, we have the first really original manifestation of American art.

**L.C.** - Abstract Expressionism was really the first original manifestation of America art; it has had an enormous influence on succeeding generations of artists. But then, after the Abstract Expressionists, the great artists we have mentioned before, again emptiness and eventually the new artists I discovered.

**E.R.C.** - First of all Jasper Johns and Robert Rauschenberg...

**L.C.** - Yes, naturally, Jasper Johns and Rauschenberg who were extremely important for the development of what was to happen afterwards: from the '57 - '58 and still going on.

**E.R.C.** - They are fundamental innovators of the second part of the century.

**L.C.** - They are the innovators of the second part.

**E.R.C.** - With them a new chapter begins because, with some other ones, they are reference points not only for American art but perhaps for the whole art of those decades.

**L.C.** - Everything you see has descended from there: these two and, I should also say, more obscurely, Twombly, who appeared at the same moment, and then most of all Frank Stella.

These four were the main influence. Everything that happened afterwards, not only here but also in Europe, as you alluded, is almost entirely due to them.

**E.R.C.** - We have already alluded to some fellow-travellers of

yours. Besides Ileana other ones have surely been important for you.

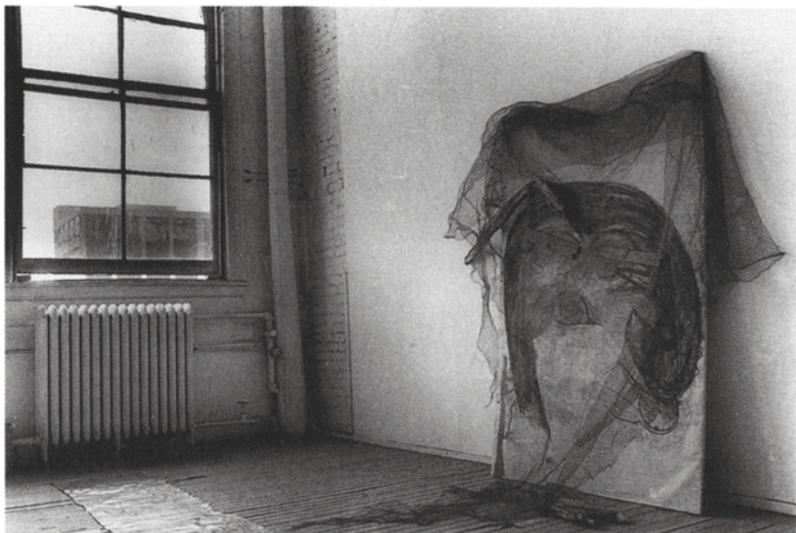
**L.C.** - The fellow-travellers...

Yes, Ileana surely has been very important in the development of this moment of American art, because she, after our divorce, went to Paris. And we continued to maintain good contacts with each other. At the beginning, it was perhaps a bit... there were some resentments we had to overcome, but then we have become really close friends and we are still now. Maybe had we continued being husband and wife, another thing might have happened. In any case, she went to Paris and opened a gallery. She showed all these important artists in Paris, very very soon. Immediately after the beginning of the sixties, Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol were already known. They were known, before the artists of the preceding movement became known. They were better known than Pollock or Rothko or Kline.

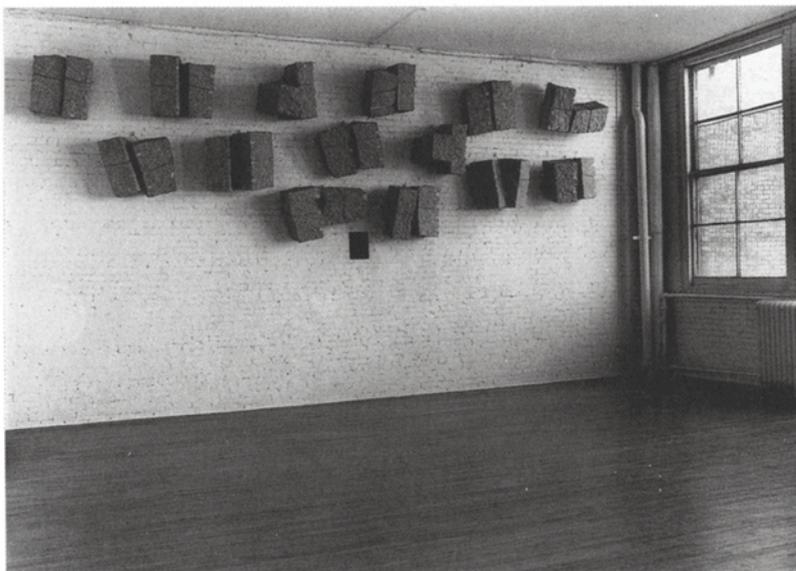
**E.R.C.** - Perhaps also because they, and pop artists most of all, worked in the context of mass media society.

**L.C.** - I also agree with you on this. But the fact is that there was nobody in Paris who had really encouraged as Ileana did, with all of her strength, these artists. There was nobody else. Abstract Expressionists, indeed, came filtered in Europe through exhibits organized by the Museum of Modern Art of New York, but there was nobody, there locally, to exhibit them, to talk about them with French critics of the epoch. Most of all I know that Ileana was very close to André Breton, who showed a deep interest in this American movement, which he considered as the continuation of Surrealism.

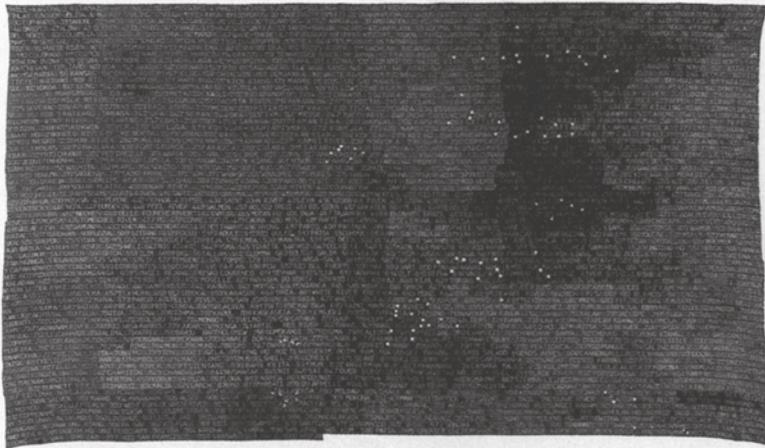
Ileana was all this, then: a great fellow-traveller surely. Then other fellow-travellers... the artists obviously. Different artists I have found during the first period of the gallery, like Jasper Johns, like Rauschenberg, later Frank Stella, Lichtenstein, Andy Warhol, Oldenburg; they all are fellow-travellers of more than thirty years. Andy Warhol is dead. But the others have all



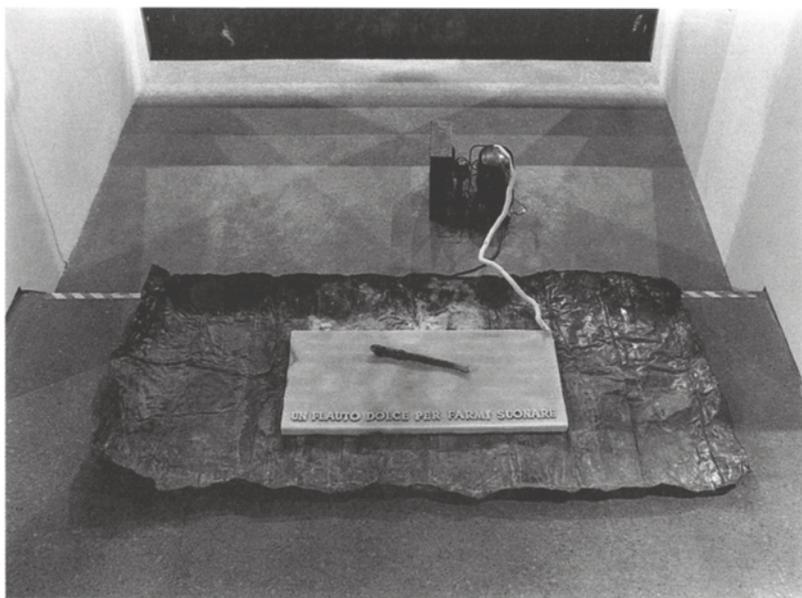
Marisa Merz, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985



Giovanni Anselmo, *The Knot* Arte Povera at PS1, New York, 1985



Alighiero Boetti, The Knot Arte Povera at PS1, New York, 1985



Pier Paolo Calzolari, The Knot Arte Povera at PS1, New York, 1985

remained loyal, they still are fellow-travellers.

**E.R.C.** - Some of them obviously have had a very particular meaning...?

**L.C.** - Obviously! Jasper Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Stella, have all had a very particular meaning. They have been the greats of this epoch, then other relations were set up.

**E.R.C.** - Also in terms of relations, some fellow-travelles have a particular meaning.

**L.C.** - Relations... relations change, do you know?, from person to person. In conclusion, they may be closer with some persons who are more out-going; less close with others who are more reserved as, we may say, Jasper Johns. Just like a family. Some persons have closer or less close relations with their mother, with their father.

**E.R.C.** - The way of setting up personal relations is very varied.

**L.C.** - I have had close or at least continuous relations also with different museum directors. Alfred Barr of the Museum of Modern Art in New York, for example, has been a great inspiration. Then Bill Rubin and now Kirk Varnedoe who have followed one another at the MOMA, or the former director of the Guggenheim, Tom Messer, or the new director Tom Krens. And they are all friends.

**E.R.C.** - Is there mutual collaboration?

**L.C.** - We see each other, we consult each other about what to do. They do not keep away. By now, they trust me. They know that each advice they may ask me, and which I would freely give, would not be motivated by personal interests. There is this world of friends with whom I have relations of deep friendship, without the feeling that I could take advantage of these friendships. They know it, so they trust me.

**E.R.C.** - Other relations...?

**L.C.** - There are then the relations most of all with my collaborators in the gallery. This gallery, as you see, sitting here, is a very democratic gallery, where everybody cares about his or her things.

**E.R.C.** - I see...

**L.C.** - I am not here to rule them with an iron hand. Everybody goes through his functions and then only in the case of more important decisions I am consulted. Generally, they decide what to do. And sometimes, when there is an important point to decide and we consult each other, their idea, their advice prevails, because, in the discussion, it seems that they are right and not me!

**E.R.C.** - Actually, I notice that among your collaborators there is a special atmosphere that is difficult to find elsewhere.

**L.C.** - It functions in this way here. And this is very pleasant, because here I feel really at home, among my family, and not as the remote and distant master who dictates everything to those who are around.

So this is a human situation which I think is a bit exceptional. We are at the point that, you see, they chase me out of my office, because there is somebody who has priority.

**E.R.C.** - It is nice, less formal, to talk sitting here on this sofa, almost in the tension of these comings-and-goings...

Let me, now, dwell a bit more upon the sixties, years of changes concerning social and political aspects, culture, customs, everyday life, art...

An upheaval occurred at the end of the sixties.

**L.C.** - There was '68.

**E.R.c.** - To restrict ourselves only to the world of art, these were important years both for America and for Europe, with minimal art, conceptual art, *arte povera*... Inside these great



Piero Manzoni, "Achrome", 1959

movements, there are some characteristics which quite clearly distinguish American art from European art, some special situations which characterize in a specific way the one and the other.

**L.C.** - Yes, obviously. Here, all the artists have been in more immediate and close relation with the great inventors of the period of Abstract Expressionism and of the first period of Johns and Rauschenberg who have had, as we said before, an incalculable influence. So here the new artists, the young ones who were to follow, were in relation with this situation. But they were not and could not be like that in Europe. Despite Ileana's activity, there was always an exhibit here an exhibit there. This explains why activity during the sixties was much more intense here. And it is here that the new, great inventions, minimal art, conceptual art have developed. But this is logical. It is not even necessary to talk about this any longer because it is so.

Everything happened here. It was the immediate contact. Then there was the activity of some museums, as the MOMA. No European museum could be compared to the Museum of Modern Art in New York. Now Pompidou is a very active museum. Then there are the Tate and the Whitechapel Gallery in England and the Ludwig in Germany. In short, in Europe, all these things developed near the end of the sixties. Here, on the contrary, all happened at the end of the fifties and in the early sixties.

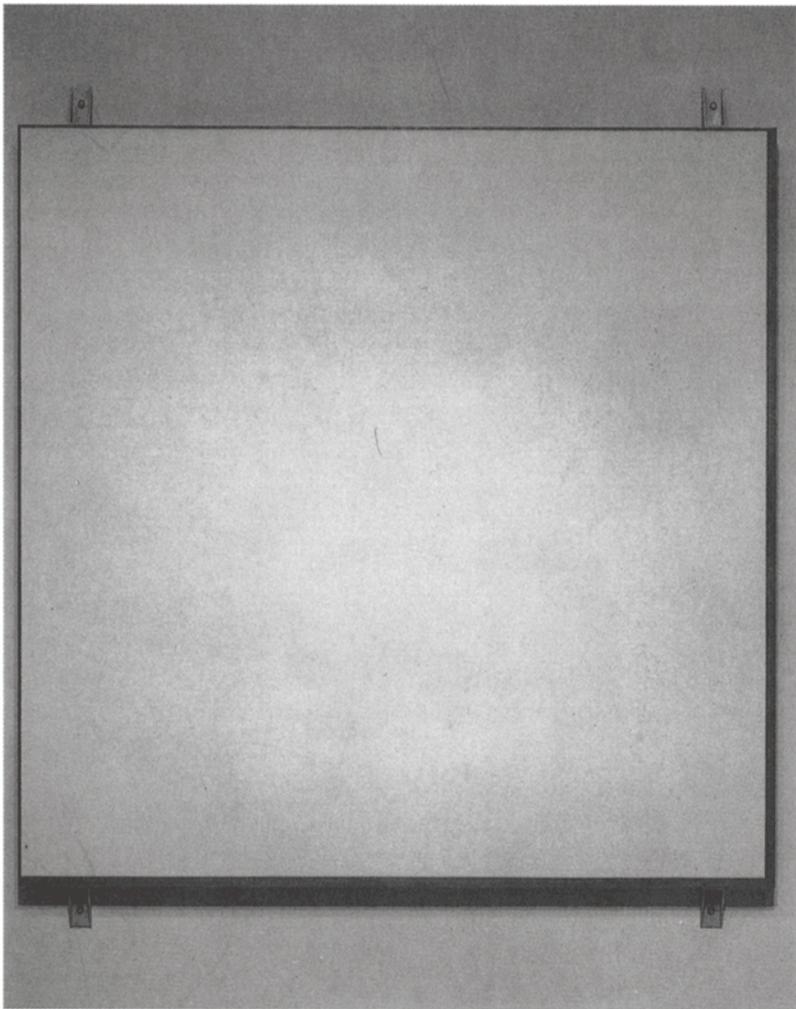
**E.R.C.** - During the same period of minimal art and conceptual art, there were *arte povera*, Beuys, Gilbert & George...

**L.C.** - Exactly, yes... Gilbert & George are interesting, but I think that there, for example, there was a Californian artist's influence - this one too of Ileana - John Baldessari, who has been very clever in the use of photography. It was his first invention...

**E.R.C.** - Baldessari is an artist of extraordinary inventive



Yves Klein, "SE 33", 1990, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Robert Ryman, "Distributor", 1985, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

power and linguistic capacity, who has found new dimensions in the use of techniques related to photographic language. All those who come after him and work in this area owe something to him, in a certain sense.

**L.C.** - Beuys has been a very important artist who has had little contact with us. He developed on his own in Germany. He has influenced European art, but he has not influenced us here. Because here there was so much invention, that we had no real need of Beuys. Similar things have been invented here simultaneously. On the contrary, for Europe they had a great importance.

**E.R.C.** - However Kounellis, Mario Merz, Pistoletto, Fabro, Zorio, Paolini, Anselmo, Penone, Calzolari, Boetti, the *arte povera*...

**L.C.** - *Arte povera* has been a very original movement.

**E.R.C.** - It was a movement of great opening and of exceptional energy with its own specific poetic form. Pino Pascali, then, holds a different position... A talent...

**L.C.** - Pino Pascali was a great genius, who unfortunately died too young. Then there were other great artists in that epoch. Not only *arte povera*... I do not know if Manzoni can be considered *arte povera*...

**E.R.C.** - Great artists at the end of the fifties and the beginning of the sixties therefore before *arte povera*, have been Fontana, Burri, Manzoni...

Manzoni is a very particular case in the Italian art of the late 50's and early 60's. As for the 50's decade, taken as a whole, I would say it is marked by the presence of a genial inventor of space like Fontana and a poet of matter like Burri...

**L.C.** - Yes, Fontana...And Burri, I should say he too is a very important inventor...

And Manzoni...whom at that time nobody knew but who is

now much appreciated.

His things are analogous to those here, to this very pure art, of surface, to which belong also artists like Ryman. There are collectors who are interested especially in that phenomenon of surface to which belongs also Yves Klein.

**E.R.C.** - Yves Klein is an important artist, a forerunner, like Manzoni.

**L.C.** - Yves Klein, whom I exhibited in 1961 was one of the European pioneers. Then there were Arman, Martial Raysse, the "*affichistes*", among whom we find an Italian too, Mimmo Rotella, who is now known as one of the important artists of that epoch.

**E.R.C.** - There was in those years, in Europe too, an art to which we could look with great attention.

**L.C.** - Yes, in Europe too. There surely was a mutual influence which took place also in that first epoch. Although the American influence on European art was greater, at that moment, than the European influence on American art. But then they melted a bit.

**E.R.C.** - This happened perhaps when these artistic movements we are speaking about became recognized.

**L.C.** - Yes.

**E.R.C.** - If this is the importance of those decades, of the fifties which were as fundamental as the sixties, in the seventies I have the impression that there has been a lesser creative push...

**L.C.** - The seventies have been a rather quiet period.

**E.R.C.** - There was a certain lowering of tension...

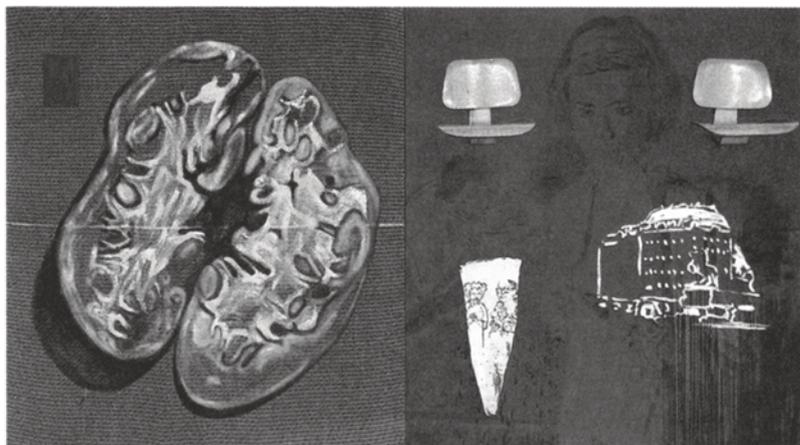
**L.C.** - Yes. What happened after is a very interesting



Georg Baselitz, "Hockender Weibliche Akt", 1977, Sonnabend Collection, New York



A.R. Penck, "Verteidigung", 1982, Sonnabend Collection, New York



David Salle, "Brother Animal", 1983, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Francesco Clemente, "Ricordo", 1983, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

phenomenon: Europe has made its way into New York.

**E.R.C.** - With the German Expressionists and the Italian Transvanguardia.

**L.C.** - With the Germans and the group of Italians, that our friend Bonito Oliva calls the Transavanguardia, almost a term like many others.

**E.R.C.** - Beyond labels, however, this group of Italian and German artists had exercised a certain influence.

**L.C.** - This group, beyond labels, has had a great influence, it has fostered a certain return to the human figure. To the human being's expression, which had almost disappeared, had been neglected here in America, with our very severe art...

**E.R.C.** - Very cold...

**L.C.** - Minimal, very cold, yes.

So there has been a moment, at the end of the seventies, at the beginning of the eighties, when this movement prevailed. And also here we have had some artists... like Schnabel, like Salle, who took part in this renewal of expression of feelings.

**E.R.C.** - At a certain point, Expressionism had spread almost everywhere...

**L.C.** - So there has been this moment when it seemed that Europe could prevail, that America was falling asleep. And this has gone on for four - five years. All movements last four - five years.

Then these new Americans have asserted themselves...

**E.R.C.** - We have already reached the eighties...

**L.C.** - Yes, the beginning of the eighties to which we have given the label neo-geo, which is completely stupid. They started in the East Village, then they arrived here and Ileana has played a very important role, because she exhibited four of

them.

**E.R.C.** - It was fortunate for me since I found out early about the exhibit which opened the 86/87 season at the Sonnabend Gallery. In the summer of '86 I had met in Venice Ileana, Antonio Homen and Jay Gorney.

**L.C.** - Then there was a very important article by Paul Taylor, an Australian critic, who spoke about this exhibit by Ileana, featuring these four artists of the so-called neo-geo, movement Halley, Bickerton, Koons and Waisman...

**E.R.C.** - A really interesting exhibition. I immediately published all four of them in *Spazio Umano*, with a series of photos of the works of each one of them and with a text specifically written by each artist for this magazinebook of mine.

**L.C.** - You too published them, yes!...

Then in the New Yorker there was an article by Calvin Tomkins who talked about this same phenomenon. So, suddenly, there was a change of course.

These obviously differ completely from Abstract Expressionism because they are rational again; they turn back to the intellectual approach of Duchamp, Jasper Johns, etc.

So, here we are with a radical turn of the situation. And this is the point we have reached now. After these four or five artists and also some others, the Starn twins, for example... nothing more has happened, that I know, that has struck me as being of the same importance.

**E.R.C.** - And in Europe is there something you found interesting in the eighties, especially in the second half of the decade?

**L.C.** - Also in Europe things have happened, but nothing, it seems to me, really extraordinary. There are still Gilbert & Gerorge. They are still important.

Then there are some sculptors, like Tony Cragg. But nothing really so exceptional that we could say it matches these young

people here. They seem to me superior in invention to what has happened in Europe. In England, in France, in Germany we find some interesting artists of the new epoch, but there is nothing, it seems to me, that has the importance of a Koons, for example.

**E.R.C.** - Much more could surely be said on the art of the eighties, particularly about European art which we have insufficiently touched upon, but I see that you are pressed, and I also must take the plane...

If you had to answer the question "What is art for me?", what would you say?

**L.C.** - It is difficult for me to conceive of life, of man's life in general, of a human being's without art. Because art, my God, is the highest available expression for us... Of course, there is science, too, But let's say, science and art are the highest human expression on this earth. Such an extraordinary phenomenon...

We always ask ourselves with astonishment, how has this world come to be, how has it developed? Has there been a development from amoeba to the human through all these stages?

It is a thing that always amazes me. But art has always existed, also at the time of the caves, of the cave-man. Sometimes science and art were connected in exceptional beings, like Leonardo da Vinci or in a man like Freud, in whom we find the writer and the scientist, the explorer of the human psyche. But generally art and science are separate matters. Although we can blame them for many things, I think of the generators of great artistic masterpieces, like the Catholic Church, for example. Apart from producing great works of art like cathedrals in the Gothic period... and all kinds of art... it has been very influential during the Renaissance...

There are institutions which, sometimes, from a social point of view, were persecutory, etc... but they nonetheless have produced art of the greatest importance.

If there had not been the Renaissance or the Gothic period, or

the great miracle of Greece, I do not know where human beings would be. Man would not be "being". He would be like ants or insects.

So I think that the human being's most distinctive character is that of having produced that thing, that phenomenon we call art.



Tony Cragg, "Raleigh", 1986, Marian Goodman Gallery, New York



Jeff Koons, "Doctor's Delight", 1986, Sonnabend Gallery, New York



*Pavel Pepperstein e Enrico R. Comi in un disegno di Viktoria Samojlova, 1992*

# Павел Пепперштейн

## С КЕМ ВЫ, МАСТЕРА КУЛЬТУРЫ?

Когда-то Иисус Христос поставил людей перед выбором: не может человек служить двум господам – либо Бог, либо маммона. Сейчас выбор звучит еще радикальнее: не может человек служить двум господам – либо человечество, либо Биосфера. Я свой выбор сделал – я против человечества и за Биосферу. Современный экологический дискурс недостаточен. Планета Земля нуждается в новом обожествлении, поскольку только боги выживают. В этом деле планете могут помочь мастера культуры. Такие как: писатели, композиторы, певцы, рэперы, хип-хоперы, панки, фэшн-дизайнеры, священослужители, ученые. Призываю всех вышеупомянутых внести свой вклад в новую сакрализацию Земли.

*Павел Пепперштейн*



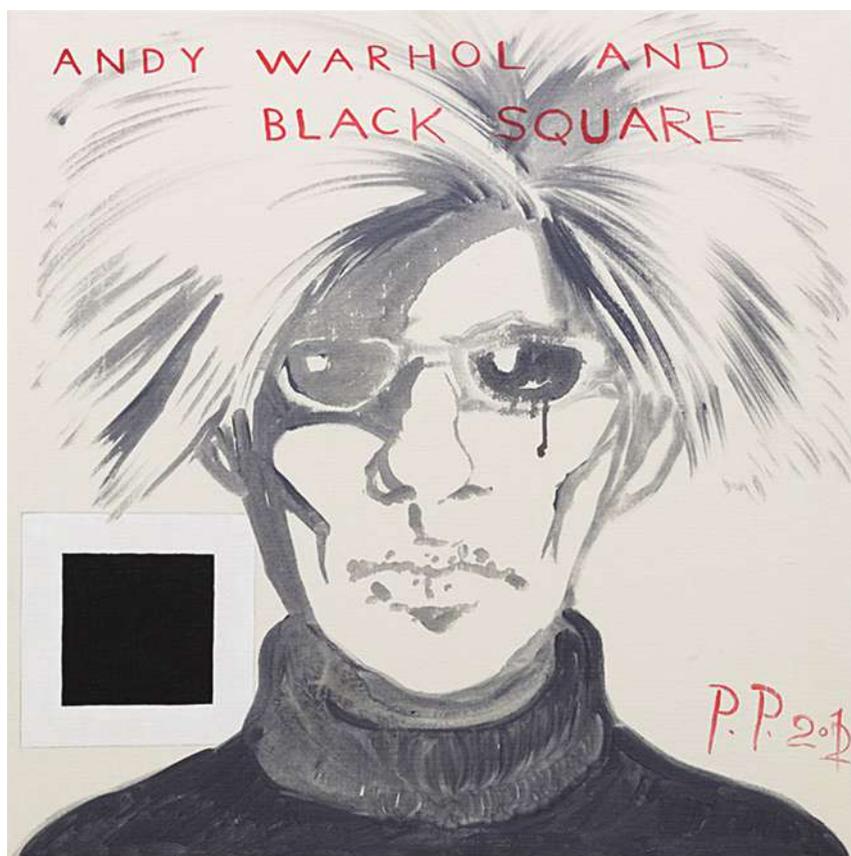
*Pavel Pepperstein, 1992*

# Pavel Pepperstein

## THE MASTERS OF CULTURE, WHO ARE YOU WITH?

Once Jesus asked people to choose to serve either God or Mammon, as a man could not serve two masters at once. Now the choice is even more radical: it is either humanity or the Biosphere. I made my choice - I'm against humanity and choose to serve the Biosphere. Modern ecological discourse is insufficient. Earth needs a new divinisation, because only gods survive. Therefore, the masters of culture - such as writers, composers, singers, rappers, hip-hoppers, punks, fashion designers, orthodox scientists - are the only ones who can help our planet. I urge all of the above to contribute to the new sacralisation of the Earth.

*Pavel Pepperstein*



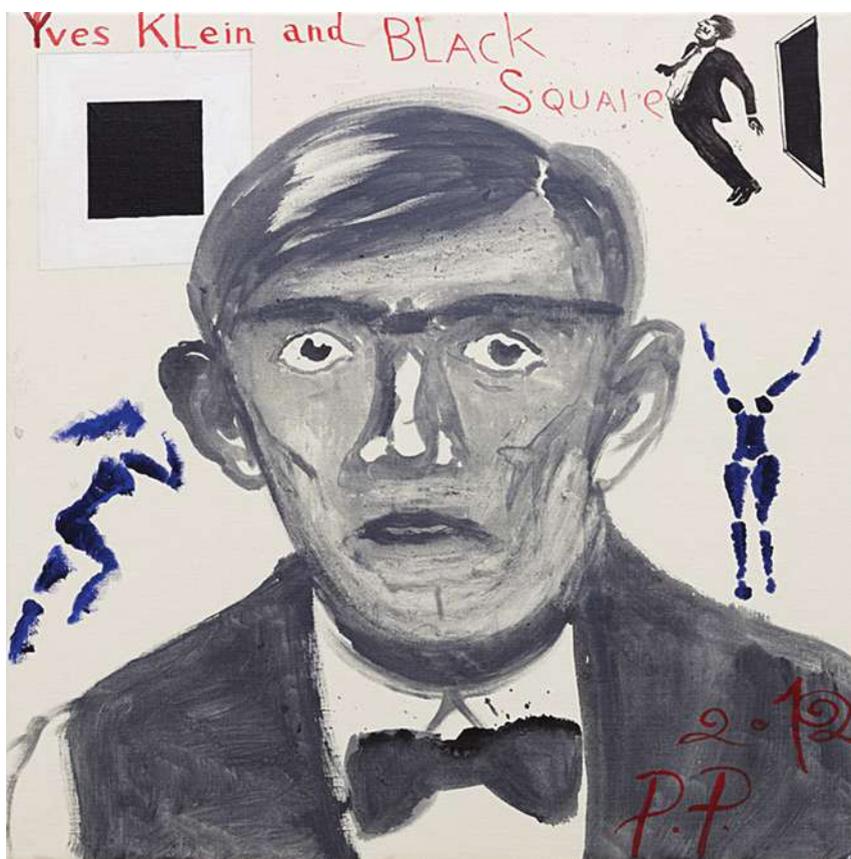
*Pavel Pepperstein, Andy Warhol and black square, 2012*

# Pavel Pepperstein

## I MEASTRI DELLA CULTURA, TU CON CHI STAI?

Una volta Gesù ha chiesto alle persone se volessero servire Dio o Mammona, poiché un uomo non avrebbe potuto servire due padroni alla volta. Ora la scelta è ancora più radicale: è l'umanità o la Biosfera. Io ho fatto la mia scelta – Io sono contro l'umanità ed ho scelto di servire la Biosfera. Il discorso dell'Ecologia moderna è insufficiente. Alla Terra occorre una nuova divinizzazione, perché solamente gli dei sopravvivono. Pertanto, i maestri della cultura – come scrittori, compositori, cantanti, rappers, hip-hoppers, teppisti, stilisti, scienziati ortodossi – sono i soli che possano aiutare il nostro pianeta. Io li invito tutti a contribuire alla nuova sacralizzazione della Terra.

*Pavel Pepperstein*



*Pavel Pepperstein, Yves Klein and black square, 2012*

# Павел Пепперштейн

## АРКА БУДДЫ В ИЕРУСАЛИМЕ

*Наде Берг, девочке-дауну,  
подруге моего детства*

Треугольник – не вполне устойчивая фигура, особенно если это перевернутый треугольник, поставленный на острие. Именно в такой неустойчивый треугольник складываются три великие религии, чьи святыни находятся в Иерусалиме – иудаизм, христианство, ислам. Острие (и одновременно источник) этого треугольника – иудаизм, а от этой точки равновеликие отрезки тянутся к христианству и исламу. В силу неустойчивости данной фигуры процветает неизлечимый конфликт между религиями, окрашивающий историю Вечного Города в цвета вражды и страдания. Чтобы принести мир в это святое место, следует дополнить святыни трех мировых религий святыней четвертой мировой религии – буддизма, дабы превратить треугольник в квадрат. Квадрат (в Китае – знак земли) устойчивая «мирная» фигура, к тому же буддизм имеет репутацию религии миролюбивой и способной сочетаться с другими формами веры. И можно лелеять в себе магическую надежду на то, что приток буддистских паломников в Иерусалим станет тем алхимическим элементом, что, словно кубик льда в коктейле, сможет охладить местную горячую смесь и сообщить ей привкус покоя.

В 2214 году решение о воздвижении в Иерусалиме буддистской святыни было принято Правительством Земли – не тем закулисным и злым, о котором толкуют нынче, а совершенно легальным и просветленным правительством, состоящим из девочек-даунов, коему народы Земли торжественно вручили власть над планетой в 2202 году. Решение о формировании правительства девочек-даунов стало символом окончания Эпохи Зла: пусть их рты слюнявы, как рты младенцев, а очи похожи на удивленные стразовые пуговицы, пусть они живут недолго, зато они абсолютно добры и честны, их души исполнены сострадания, а в сердцах

нет ни корысти, ни коварства. И все двенадцать девочек-даунов, входящие в Правительство Земли (хоть они и не вполне понимали различия между религиями) единодушно приложили свои округлые ладони, смоченные в золотых чернилах, к проекту строительства Арки Будды в Иерусалиме.

Этот проект разработал и предложил я. Сделал я это еще в 1999 году, когда жил в священном городе: я разработал этот проект прямо у себя в мозгу и предложил его кривому узкому окошку, выходявшему в гигантскую кучу песка, где бродила черная курица. Ни черная курица, ни куча песка ничего мне не ответили, и пришлось ждать без малого двести пятнадцать лет, прежде чем я смог приступить к возведению Арки Будды в Иерусалиме. Но я был гибким и истовым архитектором, и работа моя охватывала меня целиком, как холодный нежный костер.

Суть проекта состоит в следующем: ни гигантское изображение, ни гигантскую статую Будды в Иерусалиме возвести невозможно, не оскорбив религиозных чувств иудеев и мусульман, ибо в этих религиях действует заповедь Моисея «не сотвори себе кумира и никакого изображения». Поэтому фигуру стоящего Будды (по абрису напоминающую тех древних гигантов-Будд, высеченных в скалах, которые в 2001 году были уничтожены талибами в горах Афганистана – и в нашей арке можно усмотреть прозрачный буддистский ответ без мести, исполненный сострадания ко всем живым существам) было решено создать в виде гигантского проема-прохода, окруженного колоннами, т. е. в виде Арки. Высота Арки ..... м. Высота проема, имеющего вид силуэта стоящего Будды – ..... м. По верхним углам Арка увенчана четырьмя ступами из белого мрамора.

Сквозь проем в Арке открывался великолепный вид на Иерусалим с посверкивающим в центре палевого горизонта золотым яичком мечети

Омара. Под сводами Арки проходит Дорога Паломников, ведущая к вратам Старого Города, по которой беспрерывно струится поток людей, стремящихся пешком, верхом или в запряженных повозках – к тому времени восстановится строжайший запрет на использование технического транспорта всеми паломниками на всем протяжении их пути, но животным разрешено идти по Дороге Паломников [1], поэтому лошади, ослы, мулы и верблюды смешивают над Дорогой свои нечеловеческие голоса, изредка мелькнет в толпе даже слон, а князь Арктики как-то раз прибыл поклониться Святыням в повозке, запряженной синеглазыми белыми лайками, на что его давний соперник император Антарктиды ответил еще более дерзким поступком, явившись на поклонение в ледяной колеснице (снабженной микроскопическими нано-рефрижераторами, что позволяло ей не таять под бешеными лучами солнца), запряженной сотней пингвинов.

Но лишь христианские, иудейские и мусульманские паломники проходят под сводам

Арки Будды. Что же касается паломников-буддистов, то они остаются у самой Арки, ведь она и есть цель их паломничества. Буддисты сидят вдоль Дороги – кто в позе лотоса, кто в позе фиалки, медитируя на Дорогу, на струящуюся пеструю толпу. Эту Дорогу они называют Дорогой Предрождения. Сидя в оранжевых, красных и желтых одеждах, буддистские монахи благословляют путников других вер, даря им цветы или благовония, которые через несколько минут исчезают бесследно. Особенно много их возле источников, где моют животных (только тщательно вымытое животное может войти в Священный Город): кто сидит с открытыми глазами, кто с закрытыми, кто поет мантры, но мысли их скатываются прозрачными каплями по лоснящимся телам нечеловеческих существ.

А нескончаемая процессия верующих все катится по Дороге Предрождения: столь

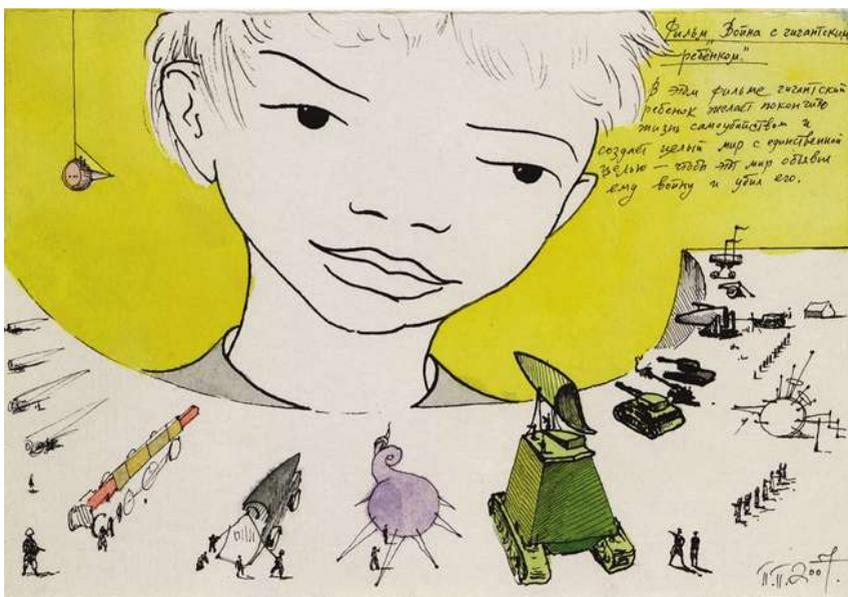
[1] Кроме тех розоватых человекоподобных с раздвоенным копытцем, чьи добрые глаза смотрят на мир из-под светлых ресниц.

яркая, что стала бы украшением опиумных видений древнего англичанина, немало скитавшегося по задворкам колоний. Каких только здесь ни увидишь шапок и тюрбанов – если бы иные из них размотать, то, верно, хлынули бы экзотические смрады Пенджаба, Бангладеш или Суматры. Мелькают лица, черные, как у смоляных чучелок, или белые, как у творожных сущностей, или же желто-смуглые, как мед с золой. Мелькают и синие или зеленые лица мутантов с невероятными наростами, порой осыпанные глазами, что твой смородиновый куст ягодами. Некоторые мутанты равнодушно движутся в качестве носильщиков поклажи (роботы ведь здесь под запретом), а другие сами так преисполнились религиозным рвением, что несутся с дикой скоростью на высоких комариных ногах, перепрыгивая через неторопливых людей Востока, спеша преклонить десятки своих колен перед Святынями. Так придет мир на эту землю молить.

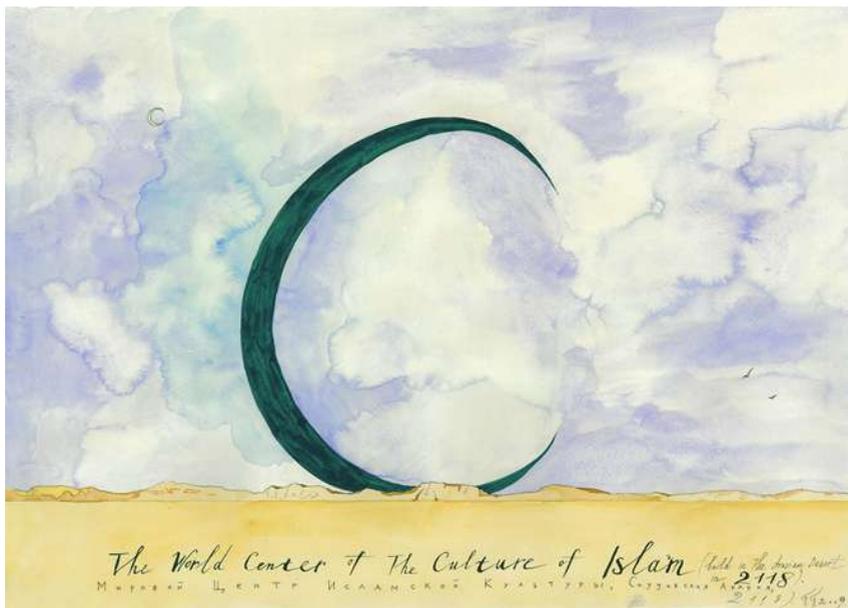
*Павел Пепперштейн , 2012*



*Pavel Pepperstein, My Future Movies 4, 2007*



*Pavel Pepperstein, My Future Movies 3, 2007*



Pavel Pepperstein, *The World Center of the Culture of Islam*, 53rd Venice Biennale 2009



Pavel Pepperstein, *The planet mirror*, 53rd Venice Biennale 2009

# Pavel Pepperstein

## THE BUDDHA ARCH IN JERUSALEM

A triangle is not an entirely stable form, especially if it is inverted and set on one apex. Precisely such an unstable triangle is formed by the three great religions with sacred shrines located in Jerusalem – Judaism, Christianity and Islam. The apex of this triangle (and at the same time its point of origin) is Judaism, and lines of equal length extend from that point to Christianity and Islam. The instability of this geometrical form is the reason for the chronic and incurable conflict that flourishes between the religions, painting the history of the Eternal City in the colours of hostility and suffering. In order to bring peace to this holy place, the shrines of these three world religions need to be supplemented with the shrine of a fourth – Buddhism – thereby converting the triangle into a square. A square (the symbol of the earth in China) is a stable, “peaceable” geometric figure and, in addition, Buddhism has a reputation as a peace-loving religion, capable of combining harmoniously with other forms of faith. So we may cherish in our hearts the magical hope that an influx of Buddhist pilgrims to Jerusalem will be the alchemical element that acts like a cube of ice in a cocktail, cooling the combustible local mix and adding a dash of peace to its flavour.

The decision to erect a Buddhist shrine in Jerusalem was taken in 2214 by the World Government – not the wicked, shadowy institution that people talk about nowadays, but a perfectly legitimate and enlightened government, consisting of young Down syndrome girls, to whom the nations of Earth solemnly entrusted authority over the planet in 2202. The decision to form a government of Down syndrome girls was symbolic of the end of the Age of Evil: their mouths may slaver like the mouths of little babies, their eyes may stare like astonished rhinestone buttons, their lives may not be long, but they are absolutely good and kind, their souls overflow with compassion and their hearts are free of all greed and guile. Although they did not entirely understand the differences between the religions, the twelve Down syndrome girls in the World Government were unanimous in applying their rounded palms, moistened with gold ink, to the plans for the construction of the Buddha Arch in Jerusalem. The project was originally conceived and proposed by myself back in 1999, when I was living in the Holy City. I conceived the entire project in my head and proposed it to a crooked little window that looked out onto a gigantic heap of sand, with a black chicken wandering around on it. I received

no reply from either the black chicken or the heap of sand, and had to wait almost two hundred and fifteen years before I could start construction work on the Buddha Arch in Jerusalem. But I was a resourceful and zealous architect, and my work engulfed me completely, like the cold, affectionate flames of a pyre.

In essence, the project was as follows: it is not possible to erect a gigantic image or gigantic statue of Buddha in Jerusalem without insulting the religious feelings of Jews and Muslims, for in these religions the commandment of Moses applies: “Thou shalt not make unto thee a graven image, nor any manner of likeness”. Therefore it was decided to construct a figure of the standing Buddha in the form of a gigantic opening or entranceway, surrounded by columns i.e. in the form of an Arch (with an outline reminiscent of the twelve ancient giant Buddhas carved into cliffs in the mountains of Afghanistan, which were destroyed by the Taliban in 2001 – so our arch can be perceived as a transparent Buddhist response, devoid of retaliation and replete with compassion for all living beings). The height of the Arch is ... m. The height of the opening in the form of a silhouette of Buddha is ... m. The upper corners of the Arch are crowned with four stupas of white marble.

The view through the arch offers a magnificent panorama of Jerusalem, with the Dome of the Rock glinting like a golden egg at the centre of the pale yellow horizon. The Pilgrims’ Way, leading to the gates of the Old City, passes under the vaulting of the Arch, and a stream of people constantly flows along it, pressing forward eagerly, walking or riding on animals, or in vehicles drawn by animals – by that time the absolute prohibition on pilgrims using mechanical means of transport at any stage of their journey will have been restored, but animals will be allowed to pass along the Pilgrims’ Way [1], and so the non-human voices of horses, donkeys, mules and camels mingle in the air above it. Occasionally even an elephant can be glimpsed in the crowd, and the Prince of the Arctic once arrived to do obeisance at the Holy Shrines in a carriage drawn by blue-eyed white huskies, to which his long-standing rival, the Emperor of the Antarctic, responded with an even more outrageous gesture, by showing up to offer worship in a chariot of ice (equipped with microscopic nano-refrigerators to prevent it melting under the fierce rays of the sun), harnessed to a hundred penguins.

But only the Christian, Jewish and Muslim pilgrims pass on under the vaulting of the Buddha Arch. The Buddhist pilgrims stop there since, after all, the

[1] Except for those pinkish near-humanoids with cloven hooves whose eyes gaze out benignly at the world from behind blond lashes.

Arch is the goal of their pilgrimage. The Buddhists sit along the side of the Way, some in the lotus position, meditating on the Way and the motley crowd streaming along it. They call this Way the Way of Prebirth. Sitting there in their orange, red and yellow robes, the Buddhist monks bless the pilgrims of other faiths, presenting them with flowers or incense, which disappear without a trace after a few minutes. They are especially numerous around the springs where the animals are washed (only a meticulously washed animal may enter the Holy City): some sit with their eyes open, some with their eyes closed, some sing mantras, but all their thoughts slither down the glossy sides of the non-human beings like transparent drops.

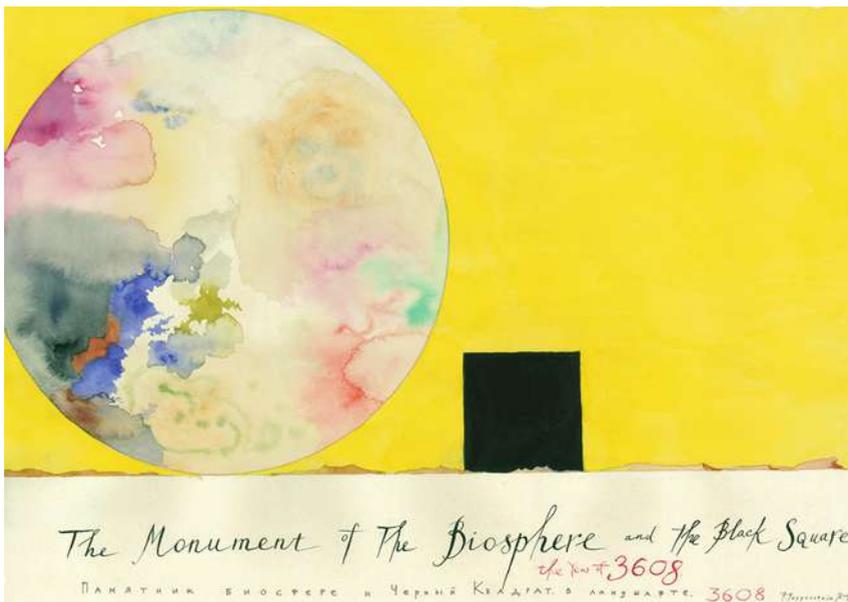
The never-ending procession of believers rolls on along the Way of Prebirth, a sight so flamboyant, it could fittingly have graced the opium visions of some ancient Englishmen who wandered widely through the obscure fringes of the colonies. Every possible kind of cap and turban is on display here – if some of them were unwound, they would certainly release a torrent of exotic stench from the Punjab, Bangladesh or Sumatra. The faces glimpsed passing by are as black as tar babies, or as white as the spirits of curd cheese, or as dusky-yellow as honey mixed with ash. There are also occasional glimpses of the blue or green faces of mutants with colossal excrescences, some of them strewn with eyes, like a currant brush strewn with berries. Some of the mutants move past indifferently, acting as luggage-bearers (robots are banned here), while others are so inspired with religious fervour that they rush along at a crazy speed on their tall, spindly mosquito legs, vaulting over the unhurrying Orientals in their haste to bend their dozens of knees at the Holy Shrines.

That is how peace will come to this land of prayers.

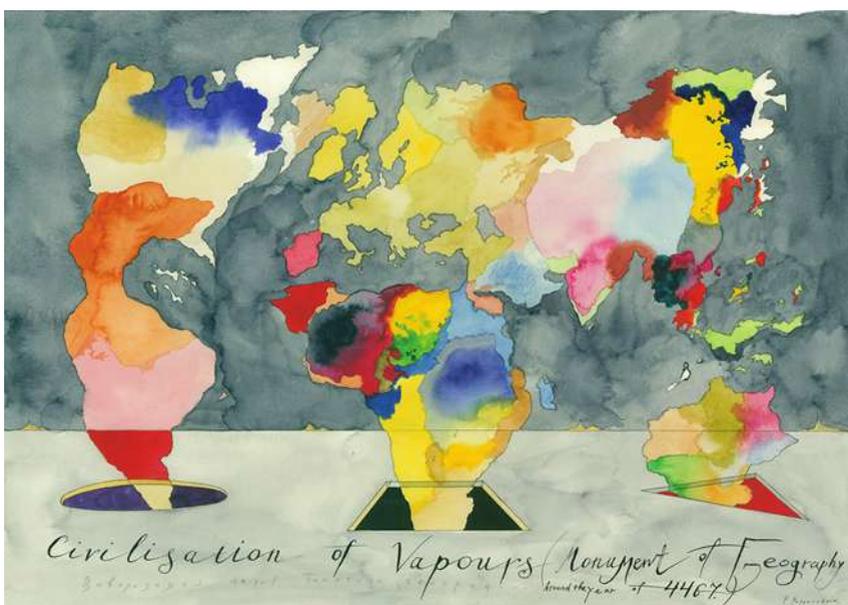
*Pavel Pepperstein, 2012*



*Pavel Pepperstein, Black square as portal*



*Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009*



*Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009*

# Pavel Pepperstein

## L'ARCO DI BUDDHA A GERUSALEMME

Un triangolo non è una forma completamente stabile, specialmente se è invertita e posta su un apice. Precisamente un triangolo così instabile è formato dalle tre grandi religioni con sacri reliquiari collocati a Gerusalemme - Giudaismo, Cristianità e Islam. L'apice di questo triangolo (e allo stesso tempo il suo punto d'origine) è il Giudaismo, e linee di uguale lunghezza si estendono da quel punto alla Cristianità e all'Islam. L'instabilità di questa forma geometrica è la causa del conflitto cronico ed insanabile che prospera tra le religioni, dipingendo la storia della Città Eterna con i colori dell'ostilità e della sofferenza. Per portare la pace in questo luogo santo, i reliquiari di queste tre religioni mondiali hanno bisogno di essere integrati dal reliquiario di una quarta - il Buddhismo - trasformando perciò il triangolo in un quadrato. Un quadrato (il simbolo della terra in Cina) è una figura geometrica "pacifica", stabile e, inoltre, il Buddhismo ha la reputazione di religione d'amore, capace di unirsi armoniosamente ad altre forme di fede. Così possiamo nutrire nei nostri cuori la speranza magica che un afflusso dei pellegrini buddisti a Gerusalemme sarà l'elemento alchemico che agisce come un cubetto di ghiaccio in un cocktail, che raffredda la miscela infiammabile e aggiunge un impeto di pace al suo gusto.

La decisione di erigere un reliquiario buddista a Gerusalemme venne presa nel 2214 dal Governo Mondiale - non l'istituzione viziosa, oscura di cui la gente parla oggi, ma un governo perfettamente legittimo illuminato, consistente di giovani ragazze Down, alle quali le nazioni della terra affidarono solennemente l'autorità sul pianeta nel 2202. La decisione di formare un governo di ragazzi Down fu simbolica alla fine dell'Età del Male: le loro bocche possono sbavare come le bocche dei bambini, i loro occhi possono guardare fissamente come bottoni di strass stupiti, le loro vite possono non essere lunghe, ma esse sono assolutamente buone e gentili, le loro anime traboccano di compassione e i loro cuori sono liberi da qualsiasi avidità e frode.

Sebbene loro non capissero completamente le differenze tra le religioni, le 12 ragazze Down nel Governo Mondiale, erano unanimi nell'applicare le loro palme arrotondate, inumidite con inchiostro dorato, ai piani per la costruzione dell'Arco di Buddha a Gerusalemme. Il progetto fu originariamente pensato e proposto da me nel lontano 1999, quando vivevo nella Città Santa. Io lo

concepiti nella mia testa e lo proposi ad una finestrella storta che guardava su un gigantesco cumulo di sabbia, con un pulcino nero che vi vagava sopra. Io non ricevetti risposta né dal pulcino nero né dal cumulo di sabbia e dovetti aspettare duecentoquindici anni prima di poter iniziare il lavoro di costruzione dell'Arco di Buddha a Gerusalemme. Ma io ero un architetto intraprendente e zelante, il mio lavoro mi ha inghiottito completamente, come le amorevoli fiamme fredde di una pira.

In sostanza, il progetto era questo: non è possibile erigere un'immagine o una statua gigantesca di Buddha a Gerusalemme senza insultare i sentimenti religiosi ebraici e musulmani, poiché in queste religioni il comandamento di Mosé stabilisce: "Tu non farai per te un'immagine intagliata, né alcuna specie di sembianza". Perciò venne deciso di costruire una figura di Buddha in piedi con la forma di una gigantesca apertura o via di accesso circondata da colonne, cioè nella forma di un arco (con uno schema che richiama alla mente i 12 antichi Buddha giganti intagliati sulle rocce delle montagne dell'Afghanistan, che furono distrutti dai Talebani nel 2001 - così il nostro arco può essere percepito come una risposta Buddista evidente, priva di ritorsione e colma di compassione per tutti gli esseri viventi).

L'altezza dell'arco è ... metri. L'altezza dell'apertura con la forma di una sagoma di Buddha è ... metri. Gli angoli superiori dell'arco sono coronati da quattro stupa di marmo bianco.

La vista attraverso l'arco offre un magnifico panorama di Gerusalemme, con la cupola della rocca che brilla come un uovo dorato al centro di un orizzonte giallo pallido. La Via dei Pellegrini, che conduce ai cancelli della città vecchia, passa sotto la costruzione a volta dell'arco, e un fiume di gente scorre sotto di essa costantemente, accalcandosi impaziente, camminando o cavalcando animali, o su veicoli tirati da animali - a quel tempo la proibizione assoluta per i pellegrini di usare mezzi meccanici di trasporto ad ogni tappa del loro viaggio sarà stata ripristinata, ma agli animali sarà permesso di percorrere la Via dei Pellegrini [1] - e così le voci non umane di cavalli, asini, muli e cammelli si mescolano nell'aria che la sovrasta.

Talora persino un elefante può essere intravisto tra la folla, e il Principe dell'Artico arrivò una volta per rendere omaggio al Santo reliquiario in una carrozza tirata da cani husky con gli occhi blu, al quale il suo rivale da lungo tempo inattivo, l'Imperatore dell'Antartico, rispose con un gesto persino più oltraggioso, mostrando di offrire adorazione in un cocchio di

[1] Eccetto per quei quasi-umanoidi rosati con le unghie spezzate i cui occhi fissano benignamente il mondo da dietro ciglia bionde.

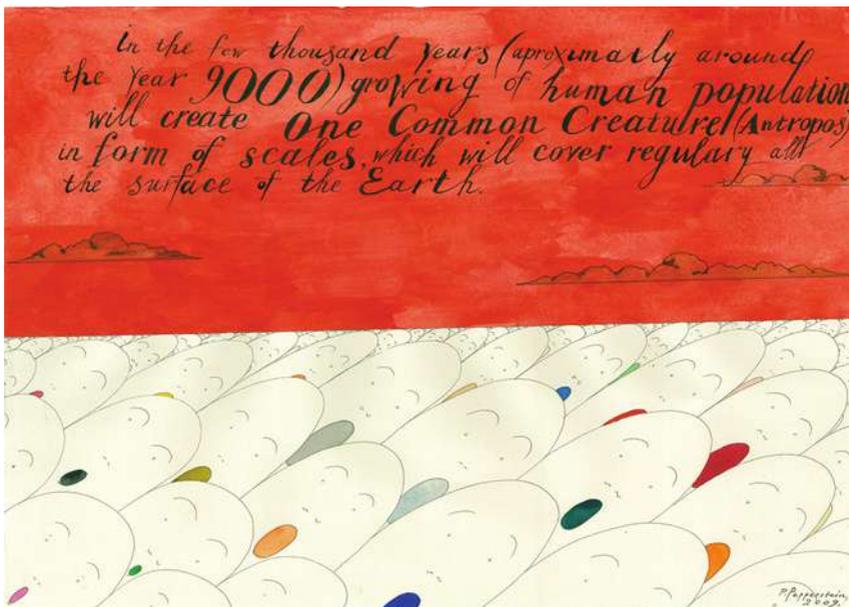
ghiaccio (equipaggiato di microscopici nano-celle frigorifere per impedirgli di sciogliersi sotto di ardenti raggi del sole), imbrigliato a un centinaio di pinguini.

Ma solo i Pellegrini cristiani, ebrei e musulmani passano sotto le volte dell'Arco di Buddha. I Pellegrini buddisti si fermano là dato che, dopotutto, l'Arco è la meta del loro pellegrinaggio. I buddisti siedono lungo i lati della Via, alcuni nella posizione del loto, meditando sulla Via e sulla folla eterogenea che la percorreva. Loro chiamano questa Via la Via della Prenascita. Stando seduti là nei loro abiti arancioni, rossi e gialli, i monaci buddisti benedicono i pellegrini di altre fedi, regalando loro fiori o incenso, che spariscono senza lasciare traccia dopo pochi minuti. Essi sono particolarmente numerosi intorno alle fonti dove gli animali venivano lavati (solo un animale lavato accuratamente può entrare nella Città Santa): alcuni siedono con gli occhi aperti, alcuni con gli occhi chiusi, alcuni cantano mantra, ma tutti i loro pensieri scivolano come gocce trasparenti dai lati luminosi degli esseri non-umani.

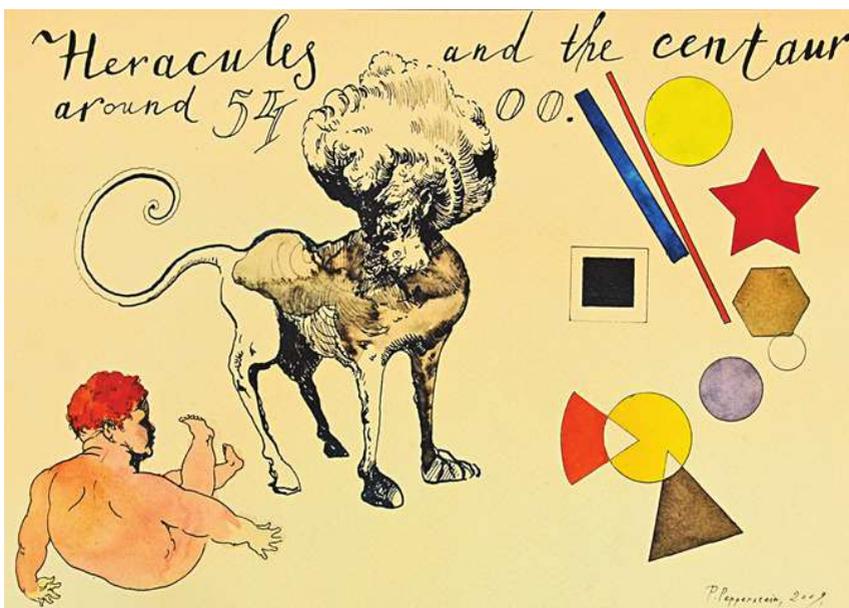
L'interminabile processione di credenti si affretta lungo la via della Prenascita, una vista così sgargiante, potrebbe avere convenientemente adornato le visioni all'oppio di alcuni antichi inglesi che vagavano attraverso gli oscuri margini delle colonie. Ogni possibile tipo di berretto e turbante è qui esposto - se alcuni di loro fossero srotolati, certamente emetterebbero un torrente di lezzi esotici dal Punjab, dal Bangladesh o da Sumatra. I volti scorti lì intorno, sono neri come quelli di bambini al catrame o bianchi come gli spiriti del formaggio quagliato, o di un giallo scuro come il miele mischiato con cenere. Ci sono anche occasionali visioni delle facce blu e verdi di mutanti con enormi escrescenze, alcuni di loro coperti di occhi, come un ramo di ribes coperto di bacche. Alcuni mutanti passano vicino indifferentemente, comportandosi come facchini (i robot qui sono proibiti), mentre altri sono tanto infusi di fervore religioso che si affrettano ad una velocità pazzesca sulle loro gambe lunghe e magre da zanzara, saltando gli orientali senza fretta nella loro premura di piegare le loro dozzine di ginocchia al Santo Reliquiario.

È così che la pace arriverà in questa terra di preghiere.

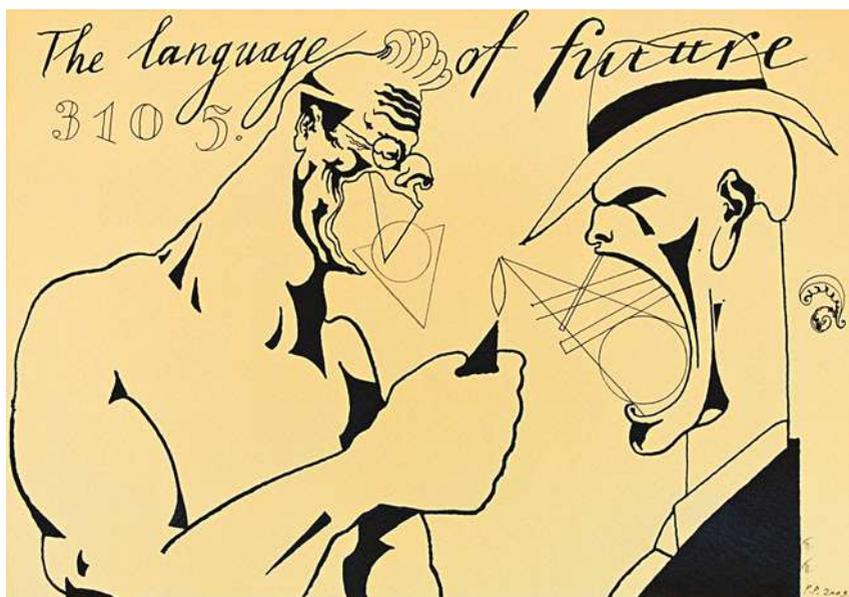
*Pavel Pepperstein, 2012*



Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009



Pavel Pepperstein, Hercules and the centaur around 5400, 2009



*Pavel Pepperstein, The language of the future 3105, 2009*

# Serge Gavronsky

*for Rico, 1996*

## PRAISE HER WILL

A boy  
a nigger  
could have been

poverty

children shall  
work brothers  
shall work  
lived south  
lived poverty

history  
says  
poverty  
is natural

a little nigger  
from Calabria finds  
a seat in school  
raises eyes to blackboard  
writes sees photograph  
could have been de Gasperi  
doesn't know time else  
time to go to school

winter  
shivers cold  
pants waits  
bus is late  
succeeds lives  
years of black  
rough-edged books  
little nigger  
tests well  
final exams

your boy  
she says  
I'll tutor  
him bright  
as star bright  
he'll become  
she says  
a poet a painter  
a Milanese giant  
or a saint  
or a martyr

mother chops onions  
boils water for pasta  
scrubs floors brushes  
hair teeth loves deeply  
give the boy a chance  
she says standing near  
a table cut the bread  
sit with us drink red  
wine on the table

In the timed hours before  
dawn stands alone shivers  
the side of the road waits  
school miles away and near  
his class his world his  
event inventory of a new  
geography of the mind.

Praise her will  
to you I raise  
a poem a glass  
filled with  
deepest affection  
to you earthly  
savior.

*Serge Gavronsky*



*Pavel Pepperstein, Sigmund Freud and black square, 2012*

# Serge Gavronsky

*per Rico, 1996*

## GLORIA ALLA SUA VOLONTÀ

Un ragazzo  
un negro  
avrebbe potuto essere

povertà

i bambini dovranno  
lavorare i fratelli  
dovranno lavorare  
viveva al sud  
viveva la povertà

la storia  
dice  
la povertà  
è naturale

un piccolo negro  
della Calabria trova  
un posto a scuola  
alza gli occhi alla lavagna  
scrive vede una fotografia  
potrebbe essere stato De Gasperi  
non conosce altro tempo  
che di andare a scuola

inverno  
trema di freddo  
ansima aspetta  
l'autobus è in ritardo  
riesce vive  
anni di libri neri  
dai bordi consumati  
piccolo negro  
supera bene  
gli esami finali

il tuo ragazzo  
lei dice  
lo seguirò  
brillante  
come luce di stella  
diventerà  
lei dice  
un poeta un pittore  
un gigante milanese  
o un santo  
o un martire

la mamma affetta cipolle  
bolle l'acqua per la pasta  
sfrega pavimenti spazzola  
i capelli i denti ama profondamente  
dare al ragazzo una possibilità  
lei dice in piedi vicina  
a un tavolo taglia il pane  
siede con noi beve vino  
rosso al tavolo

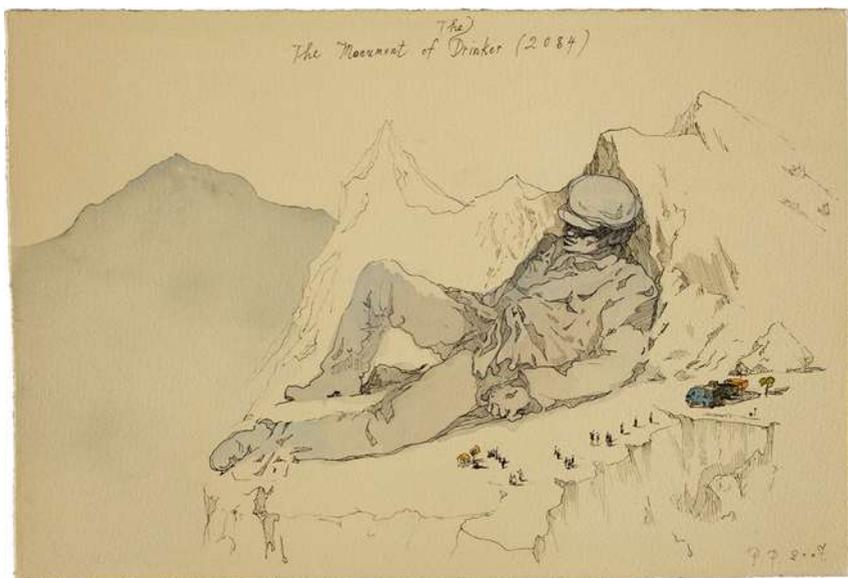
Nelle ore scandite prima  
dell'alba sta solo trema  
sul lato della strada aspetta  
la scuola è lontana e vicino  
alla sua classe il suo mondo il suo  
evento inventario di una nuova  
geografia della mente.

Gloria alla sua volontà  
a te innalzo  
una poesia un bicchiere  
pieno del  
più profondo affetto  
per te salvatore  
terrestre.

*Serge Gavronsky*



*Pavel Pepperstein, Cancelled execution, 1996*



*Pavel Pepperstein, The monument of the drinker, 2007*

# Phyllis Janowitz

## THE ADVENTURESSES

Insistencies of eyes but no takers.  
No finders. No keepers. They must, alas,  
sail second class; while they are not failures

they suffer from *solitude à deux* which makes  
them tremulous. Their suitcases are searched  
and stripped. Darning needles fall from paper

packets into fripperies and slippers.  
Lacy cases filled with bottles spill.  
The cover of the Michelin has split.

Bald. They are bald. Wherever they appear  
smooth skulls become *de rigueur*.  
Purple crescents bob and dangle from their ears.

Their eyelashes are without color.  
They are dressed in silver lamé  
the clinging skin of trout and mermaids.

It chills them, this risky venturing out,  
although travel may reveal blue pickerel-  
weed flowers on a second class table.

remaining home might have been less trouble.  
It is March and cruel. It is not the cruelest  
month. That has wastefully been taken.

They must stand in line for second place.  
March marks my birthday, the former says,  
I am the fish that swims in two directions.

They have learned the small death of hair -  
turbans, ragged fringes, falls -

have passed through the mourning period.

Like some nearly extinct, some flightless bird  
they are so rare they are imposing.  
They are so rare their composure is protrusively

well-bred. Amblers on the leeward deck stop  
and say, «Hey lady, may I feel your head?»  
Amused, they touch their nudity with cool fingers.

Such enormous possession! They tip with largesse.  
The stewards are smitten with envy and lust.  
You must adore water, they announce

to the former, seizing and stuffing her  
through a porthole. Next time I travel  
I'll take a tour guide with me, she thinks

morosely, before she slips off to garnish  
the port-side depths. The last filaments of light  
weaken. The wind's fee-faw-fum becomes a whine.

Staring from the railing at a glum horizon  
the latter continues her crossing with a frown.  
Must she endure *solitude à deux* alone? Even the thought  
of shark-fin schnitzel for supper does not make her smile.

*Phyllis Janowitz*

# Phyllis Janowitz

## LE AVVENTURIERE

Occhiate insistenti ma nessuno che le accetti.  
Nessun cercatore. Nessun custode. Devono, ahimè,  
salpare in seconda classe; sebbene non siano fallite

soffrono di *solitude à deux* che le rende  
tremule. Le loro valigie vengono frugate  
e strappate. Aghi da rammendo cadono da pacchetti

di carta dentro ninnoli e pantofole.  
Scatole simili a pizzo riempite di bottiglie traboccano.  
La copertina della Michelin si è strappata.

Calve. Sono calve. Dovunque appaiano  
teschi levigati diventano *de rigueur*.  
Mezzelune purpuree si muovono e penzolano dalle loro orecchie.

Le loro ciglia sono senza colore.  
Sono vestite in lamé d'argento  
la pelle aderente di trote e sirene.

Le gela, questo rischioso avventurarsi  
sebbene viaggiare possa rivelare fiori blu luccio-  
tabacco su un tavolo di seconda classe,

restare a casa avrebbe potuto significare meno fastidio.  
È Marzo ed è crudele. Non è il mese  
più crudele. Ciò è stato rovinosamente accettato.

Devono fare la coda per il secondo posto.  
Marzo segna il mio compleanno, dice la prima,  
io sono il pesce che nuota in due direzioni.

Hanno conosciuto la piccola morte dei capelli -  
turbanti, frange ispide, cadute -

sono passate attraverso il periodo di lutto.

Come alcuni quasi estinti, alcuni uccelli senza slancio  
sono così rari da essere imponenti.

Sono così rari che la loro posatezza è ostentatamente

ben-educata. Persone che passeggiano sul ponte sottovento si fermano  
e dicono: «Hey Signora, posso toccare la sua testa?»

Divertiti, palpeggiano la loro nudità con dita impudenti.

Che enorme padronanza! Toccano con prodigalità.

Gli steward sono colpiti da invidia e lussuria.

Tu devi adorare l'acqua, annunciano

alla prima, afferrandola e stipandola  
attraverso un oblò. La prossima volta che viaggio  
prenderò con me una guida turistica, lei pensa

cupamente, prima di scivolare via per ornare  
le profondità di babordo. Gli ultimi filamenti di luce  
si affievoliscono. Lo spauracchio del vento diventa un piagnucolio.

Fissando dal parapetto un tetro orizzonte

l'ultima continua il suo andirivieni con viso arcigno.

Deve sopportare la *solitude à deux* da sola? Persino il pensiero  
di schnitzel di pinne-di squalo per cena non la fa sorridere.

*Phyllis Janowitz*

# Enrico R. Comi

*per Pavel Pepperstein*

## PROCESSIONI

Camminano  
al ritmo che si sono scelti  
gli esseri-cose  
vanno senza chiedersi dove  
forse vengono senza sapere da dove  
nessuno li guida  
nessuno mostra loro la strada  
eppure è quella la strada

*Enrico R. Comi*

Milano, 1994

# Enrico R. Comi

*for Pavel Pepperstein*

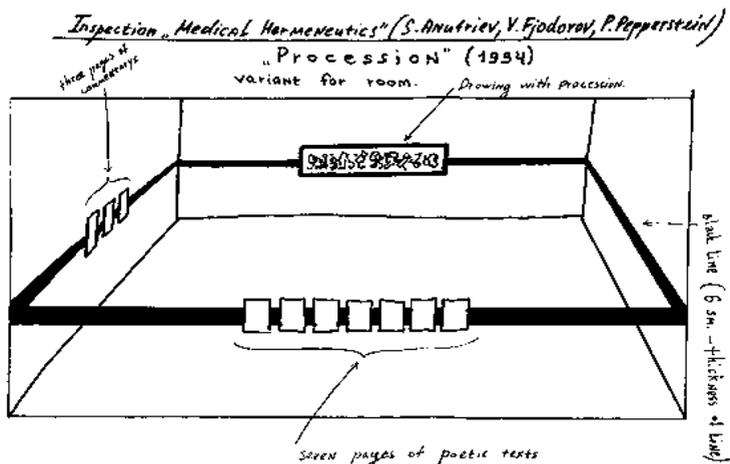
## PROCESSIONS

They walk  
at their chosen pace  
the beings-things  
they go without asking themselves where to  
maybe they come without knowing where from  
nobody leads them  
nobody shows them the way  
yet, that is the way.

*Enrico R. Comi*

Milan, 1994

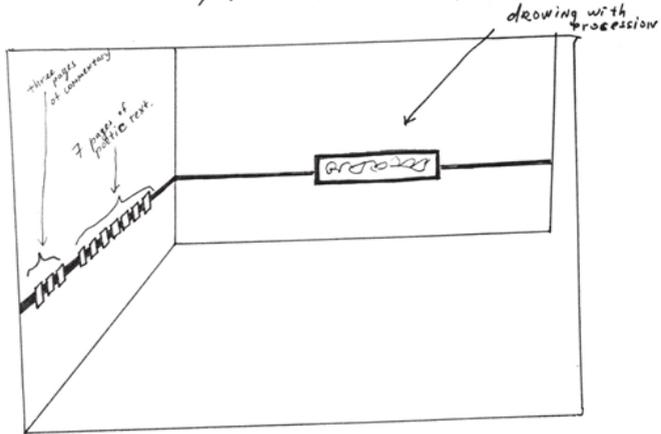
**Pavel Pepperstein (Inspection Medical Hermeneutics: S. Anufriev, V. Fjodorov, P. Pepperstein), "Procession", general structure of the installation, 1994**



*Generally structure of the installation - simmetrical.  
 7 pages of poetic texts are placed in front of drawing  
 with procession.*

*I. Symmetrical*

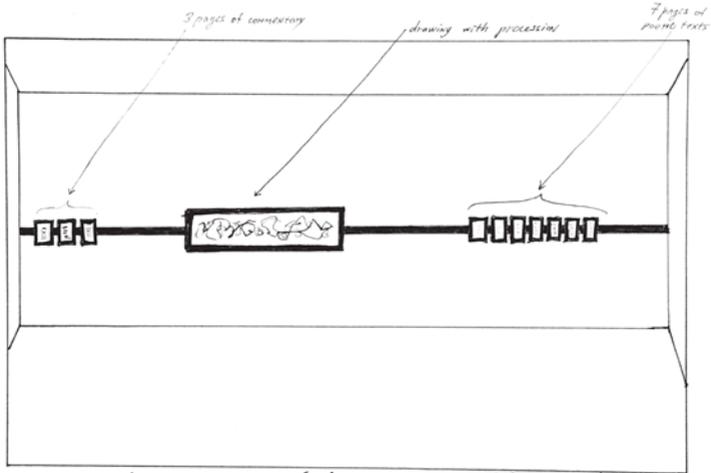
Installation „Procession“ (94) Variant for two walls.



„Inspection „Medical Hermeneutics“

(S. Anufriev, V. Fjodorov, P. Pepperstein)

2. Two walls



„Inspection „Medical Hermeneutics“ (S. Anufriev, V. Fjodorov, P. Pepperstein)

Installation „Procession“ (94)  
variant for one long wall.

3. One long wall

# Pavel Pepperstein “Procession”, 1994, two installations based on the original project



*Pavel Pepperstein, “Procession” particolare dell’installazione: tre pagine di commenti / detail of the installation: three pages of commentaries, 1994*



*Pavel Pepperstein, “Procession” particolare dell’installazione: sette pagine di testi poetici / detail of the installation: seven pages of poetic texts, 1994*



*Pavel Pepperstein, “Procession” particolare dell’installazione / detail of the installation, 1994*



*Pavel Pepperstein, "Procession" particolare dell'installazione: tre pagine di commenti / detail of the installation: three pages of commentaries, 1994*



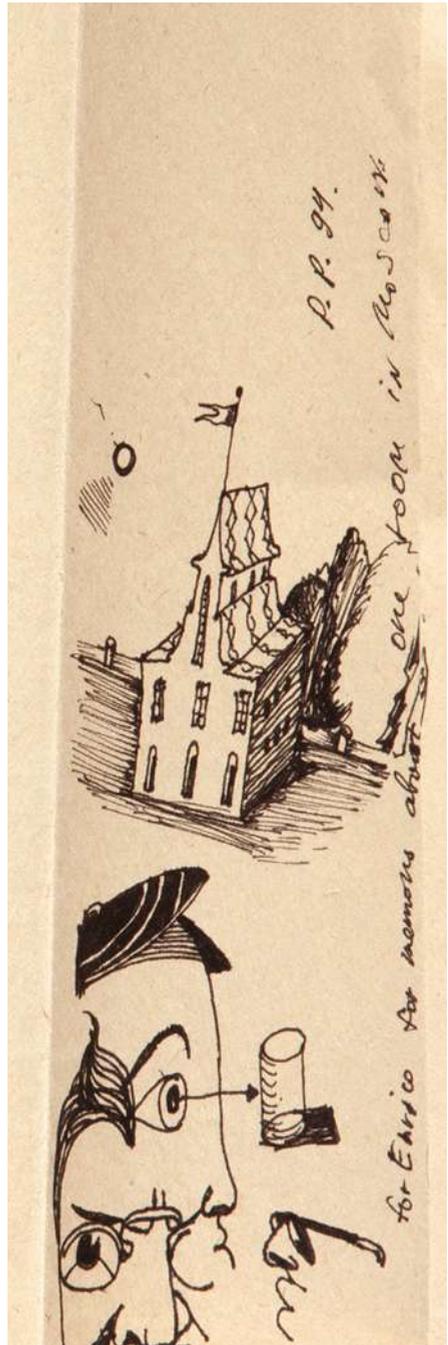
*Pavel Pepperstein, "Procession" particolare dell'installazione: sette pagine di testi poetici / detail of the installation: seven pages of poetic texts, 1994*



*Pavel Pepperstein, "Procession" particolare dell'installazione / detail of the installation, 1994*



*Pavel Pepperstein, 1991*



Pavel Pepperstein, 1994

# Enrico R. Comi

*per Pavel Pepperstein*

## MARE DEL NORD

Miti, leggende  
storie di vita piene di destino  
paura, coraggio, speranza  
... il mistico potere del Mare del Nord...  
profonde voci non si raccontano, urlano misteri  
emergono dall'onda  
le malinconie di un paesaggio  
che ha perso il proprio autore  
partono il cacciatore e i naviganti  
il sole rosso squarcia la montagna nera  
come alberi nel vento  
il pittore e la sua musa  
attorcigliano baci fino al cielo  
le sirene dei ferries nell'inquietudine

*Enrico R. Comi*

Oostende, Dicembre 1990

# Enrico R. Comi

*for Pavel Pepperstein*

## THE NORTHERN SEA

Myths, legends  
stories of lives embedded in destiny  
fear, courage, hope  
... the mystical power of the Northern Sea...  
Deep voices don't tell their stories, they shout mysteries  
the melancholies of a landscape  
that has lost its maker  
emerge from waves  
the hunter and the sailors are setting off  
the red sun rips open the black mountain  
like trees in the wind  
the painter and his muse  
coil kisses up to the sky  
sirens of ferries in restlessness

*Enrico R. Comi*

Oostende, December 1990

for Enrica!



58.

П. П.

*Pavel Pepperstein, 1993*



*Pavel Pepperstein, 1994*

# Maristella Lorch

## *PULCHRA FACIES AND SIMULACRUM*

### *Reflections on L. Valla's Theory of Pleasure and Donatello's Art*

The terms *pulchra facies*, a beautiful face, and its effigy or image (simulacrum from *simulari*) emerge more than once in the unfolding of a theory of pleasure that Lorenzo Valla, an Italian Humanist contemporary of Donatello, articulated in the form of a dialogue in Rome between 1427 and 1431. The dialogue, entitled *De voluptate*, was diffused from Pavia in 1431. It was later revised in Milan with the title *De vero falsoque bono*. A third and possibly a fourth revision were carried out in Naples before 1449 (Critical edition by M. Lorch, Bari, 1970; English translation *On Pleasure*, by A.K. Hieatt and M. Lorch, New York 1977).

A reconstruction of the theory from which the passage in question are taken is in M. Lorch, *A Defense of Life. L. Valla's Theory of Pleasure*, Fink Verlag, Munich, 1985).

Although neither Donatello's name nor any of his works are mentioned in Valla's dialogue, an hypothesis has been advanced (Barelli 1972) that at least the Cantoria (1433-39) might have been influenced more by Valla's concept of *voluptas* and by his «paradise of pleasure» which climaxes the theory than by Psalms 148 and 149, which are usually indicated as Donatello's iconographical source. I intend to support this hypothesis by complementing the passage in question (*On Pleasure* 111, XXI-XXIV) with a brief analysis taken from three passages (from the section on beauty *ibid.* 1, XX-XXI and on contemplation II, XXVIII, 8 and Appendix 11) where the focus is on the relation of beauty in nature, such as the beautiful face of a woman and a beautiful statue, *pulchra facies* and *simulacrum*.

We are, with Valla's *voluptas*, in the prehistory of the problem, much debated today, of the relation between literature and the visual arts. In a recent Congress (AISLLI, Toronto 1985) the critic Frye dismissed as only apparent the distinction between the verbal/musical and the visual arts, the former conceived as temporal the latter as spatial representations. All arts are spatial as well as temporal, the verbal arts by means of the metaphor. He took specifically under scrutiny two aspects of interest to us: the nude and the concept of beauty: «When the relation between the art of the word and the visual art becomes less metaphorical and more concrete, then - he said - the tension between them, greatly increases». The classical ekphrasis, or

elaborate description in poetry of a series of paintings, is a sign of decadence. Even, however, when the writer focuses on a feminine nude in order to keep alive the attention of the reader, his resources are limited. The examples Frye invokes are the two «nudes» of «Alcina and Angelica» in Ariosto's *Orlando furioso* concluding that «in any case a voluptuous nude in poetry resembles very much another». The relation poetry/visual arts has been in the past thirty years the subject of much interest (Ceserani 1985 mentions Panofsky 1954 and Vittorini 1962. See also Chastel repeatedly and Chiappelli 1985) precisely focusing on Politian's Stanze and Ariosto's *Orlando furioso*. Ariosto's description of the nude Alcina about to make love with Ruggero (OF, VII, 12-16) may be taken as an example of beauty used for a particular scope (illusion, deception, Chiappelli 1985) while Angelica (OF X, 93-6) is represented «così nuda come natura prima la compose» (95), a veritable statue or *simulacrum* «Creduto avria che fosse statua finta o d'alabastro o d'altri marmi illustri» (96). In the case of Olimpia (OF XI, 59-73), which Frye does not take into consideration, the relation of living womanly beauty to its effigy or image is stronger than in the preceding cases. First of all we witness a nude in movement, a movement prompted by a desire of shame (59). Because of the movement the nude of Olimpia is compared with the one of Diana surprised by Acteon, as in Valla's example (58). Finally through the development of the story itself (64-73) the statuesque nude Olimpia, the *simulacrum*, becomes a woman in flesh and bones, whose beauty exercises an irresistible positive



Pavel Pepperstein, *The Monument "Old Christ"*, 53rd Venice Biennale 2009

attraction. We are at the antipodes of the case of Alcina.

Even a brief, superficial glance at the issue as it is faced by a great poet, who lived in the XVIth century among painters (and makes a long list of them at the opening of Canto XXXIII) and who was gifted with an extraordinary capacity to express ideas through images, helps us to perceive Valla's original approach to the problem that he envisages a century before Ariosto clearly from a philosophical angle not as relation among arts but between nature and art. The relation Valla/Donatello should be seen within Valla's philosophy of pleasure, rather than confining it to the examples in and by themselves. This implies that the examples in question be presented as an intrinsic part of the theory. The first passage under discussion is taken from the first book of the dialogue which focuses on the antithesis *voluptas/honestas* as two contrasting ways of life. The phenomenon pleasure (*voluptas*) is discovered in its essence to be the first act of life, the union or *connubium* of our senses with the external object, the palate with the apple, the eye with the light. As the satisfaction of an existential need it presupposes *utilitas*, or the expedient, i.s. we take of the world around us what is useful to us. Nature is in itself neither good nor bad, but open to us so that we may make of it the use we want. *Honestas*, as an intellectual ideal of human self-sufficiency by force of a Reason with a capital R that dominates the senses, is harmful to life because it imposes its laws on life from the outside of the world of our existential needs. The problem of pleasure is conceived of in a wider context than in traditional Epicureanism. Pleasure is the manifestation of a realized form of expediency. The case of health is self-evident. That nature did not deceive us in creating beauty needs demonstration. Two long chapters (XIX and XX) allow the truth to surface through examples: *Sinite rem suo ordine agi*, says the Epicurean interlocutor, the defender of *voluptas*; first beauty is superior to strength, then together with health it is Nature's greatest gift, finally it can only be good in so far as it is used. As such it is the basis of society. *Inter auctores maximos constar...* As it is to be expected from a Humanist who considered language man's most human expression in the perception of the truth, the writers triumph: Homer, Vergil, Quintilian, Juvenal and mainly Ovid who calls beauty a gift of God. The truth being that beauty, *pulchritudo*, abides mainly in Nature; in the feminine body, in *pulchra facies*. It is so ingrained in our senses that Homer invented it (*affinxint*) in his heroes and heroines so that he could praise it (and blame ugliness by contrast) and make clear to us the unavoidability of its use. Nature gives beauty to women to use it and enjoy it. As a supreme work of art, it is there for all of us to use and enjoy (*uti* and *frui*) «Even the contemplation of the heavens is not as delectable as the one of a beautiful face». It is Nature's *inenarrabile artificium*, a *miraculum*,

that the poets help us to decipher. Always following the poets, we move from the face to the hair, the breast, the legs, the whole body, «if women are tall, white, juicy (*succi plene*), well proportioned (*si proportio membrorum assit*)». Ariosto's description of Alcina's nude follows the pattern - a topos - here presented by Valla. (Ariosto elaborates through three lines on women's «juicy quality» [VII, 4]). The feminine body calls on stage the sculptors, the *simulacrum*, with a simple *Ideoque videmus. Therefore we see*. Not the face is the miracle we are now offered but the nude. We witness the revelation of the beauty of individual parts of the body, the head, one arm, one breast, one leg so that «in the body of each some part of beauty should appear» (XX, 2). By the miraculous invention of the sculptors we find ourselves surrounded by the *simulacra of beautiful goddesses and women*, until the whole beautiful nude body appears in its purity and holiness «ut in monte Celio *simulacrum Dianae* in fonte se lavantis», Diana herself on the Celium surrounded by all her nymphs at the very moment in which she is caught nude by Actaeon (*Atheon deprehendit*).

This section was only apparently a digression from the theory itself («Sed unde digressi sumus revertamur») because it revealed that the *simulacrum* does not reflect an abstract Platonic idea of beauty. It is rather the quintessence of beauty in its tangible, sensual form, to *be used* by man as the basis of society: «And will anyone deny that men and women are born beautiful and especially prone to mutual affection for the one purpose of receiving delight, by dwelling together and passing their lives together?» (XX, 3). Ariosto translates this kind of «nude» in poetry with his description of Olimpia. The second passage in question (II, XXVIII, 8) takes us into the heart of the second stage in the unfolding of the theory of pleasure: the deconstruction, by the Epicurean interlocutor, of the fortress of the Stoic's *Honestas* as the expression of the self-sufficient ethical ideal of an intellectual élite, marked as *philisophi*. The attack is on Aristotele's concept of contemplation as the highest aspect of human achievement that man has in common with the gods. *Voluptas*/life instead conceives as the highest form of pleasure *contemplatio oculis*, the pleasure that derives directly from the «marriage» of the eyes with the external object. All other forms of «thinking» (*commentatio*, *excogitatio*), of activity of the mind are most useful because to them we owe civilization, the arts, in sum human history. However, being the product of labor, all forms of human «thinking» imply striving, tension, effort to conquer the object of desire and therefore a less pure form of pleasure than the immediate perception of the object. In the passage in question - which undergoes substantial changes from the first to the last version of the dialogue between 1431 and 1449 - the pleasure experienced by the natural philosopher

in the discovery of a natural law is related to the pleasure of the *voluptuarius* who admires the ornaments and life of the public square. They are analogous pleasures. In direct dialogue with an imaginary opposition (At tu) the element of quantification in pleasure is introduced: a greater degree of pleasure is related to a greater amount of «understanding», knowledge, *intelligere*. And here the *voluptuarius* distinguishes himself in the experience of pleasure from the ignorant boy or woman, when he compares two statues by Phidia and Praxiteles (*gemino simulacro*) because «he is in a position of comparing the different genius of the two artists». His is the refined pleasure of the art-critic. (XXVIII, 8). The statement is however immediately retracted: nothing can be compared with the pleasure experienced «in gazing at a beautiful face», which is pure, elementary, originary. Moreover the *voluptuarius* does not call for any further form of compensation, as the natural scientist does who is titillated by a public recognition of his discoveries. Pythagoras, the «discoverer» of the art of contemplation according to Cicero - adds Valla ironically - would have agreed with this simple conclusion. Why could not Aristotele see the light? Because he was not sufficiently open to the miracle of beauty as it is perceived first and foremost by our senses. (Aristotele is made to die a suicide, victim of his obtuseness).

*Contemplation*, within Valla's theory of pleasure, is never defined. We surmise it consists in the miraculous instant of union of the whole being through the eyes with the external beautiful object (*pulchra facies*). A rudimentary reflection on the issue can be found in the third passage which we find (Appendix II of the critical edition, *A Defense* ch. VII) in the first and second version of the dialogue and was later eliminated. The Epicurean states there that every time he gazes at the image of an Horace emerging from a cloud of arrows or a Celia on a horse crossing the Tiber «I derive more pleasure from the “contemplation” of the artist's genius than from the beauty of the images themselves. *Eos* (the images) - he concludes - *plus laudo quam contemplor*». *To praise* suggests the joyful acceptance of the phenomenon «beauty» in nature or in a statue without any attempt to explain or explore the process of creation which implies *conlempari*, a laborious activity of the mind, perhaps the identification with the artist's painful process of creation. This last passage climaxes the previous ones because it presupposes a strong familiarity on the part of the humanist with the artists - especially the sculptors - around him. The reflections on what a work of art, a *simulacrum*, is in relation with a beautiful body derive directly from this familiarity. An admiration Valla must have shared with Donatello, for the *beauty* of the classical statues that were being in those years discovered and admired in Rome was then made to function within a Christian scheme in which

a conception of life based on «love, faith and hope» prevailed over the traditional classical Platonic/Aristotelian, Stoic conception of a Virtue for virtue's sake.

We observe a kind of crescendo in the examples of *simulacra* used in the passages we have examined: from the nude of innumerable statues of beautiful goddesses and women of the first passage, a living witness to the divine beauty of the nude, we move in the second passage to one particular group of statues, Diana and her nymphs caught frozen in immobility by the eye of Actaeon; and finally, in the third passage, to two works of art reflecting beauty in movement, Horace emerging from under a cloud of arrows and Celia crossing the Tiber on a horse. Faced by such a creation by the artist of beauty in movement, the humanist, who lives close to him, cannot refrain from combining the praise (*laus*) or acceptance of the miracle, with the exploration of how could the artist achieve it (*contemplatio*). If we think of Donatello, the eyes seem to move from the David in to the Cantoria. David, together with Epicurus is the humanist's inspiration in elaborating his theory of pleasure. He defines himself as David in the Proem, a David who dares to face alone an army of enemies in defense of the Christian republic. David appears in the final conclusion (III, XXV, 12) of the theory, after the quintessence of *voluptas* is discovered to be love of God; a God who, through Redemption, made Nature the legitimate kingdom for human nature to realize the fullest possible form of life. Within the procession that leads the soul to the embrace of God/Man, David is portrayed not in the nude but dressed with those adornments that constitute the *varietas* of beauty in Paradise «Inter quos David palla inaurata indutus cum chlamide purpurea coloribus variis intexta et cum corona aurea magnis fulgentibus gemmis illuminata... inchoat canticum...». Variety characterizes beauty in the fiction (*fictio*) of the joys of paradise, («Agedum figuremus animis atque fingamus...» III, XXI, 1). The art historian Barelli [1972, «Note iconografiche in margine alla Cantoria di Donatello» in *Storia dell'arte* nos 15/16] relates the humanist's fiction to the *fictio* of the sculptor Donatello. Donatello, like Valla, she observes, renounces the mystic vision *per allegorias et aenigmata* and avoids the metaphysical ecstasis, choosing to describe as the embellishment of his poetic fiction the simple and minor pleasures that fall under our experience or that are within the grasp of our imagination. Donatello, like Valla, replaces the dynamic deepening ad infinitum of God's vision with the criterion of eternity of natural pleasure. Thus, near Psalm 148 and 149, given usually as Donatello's source, Valla's concept of *pulchritudo*, in which nature and art are fused, could be seen as his inspiration: «Splendor will not be the only ornament but a variety of lights, enjoyments, ornaments». Parenthetically it should be remarked

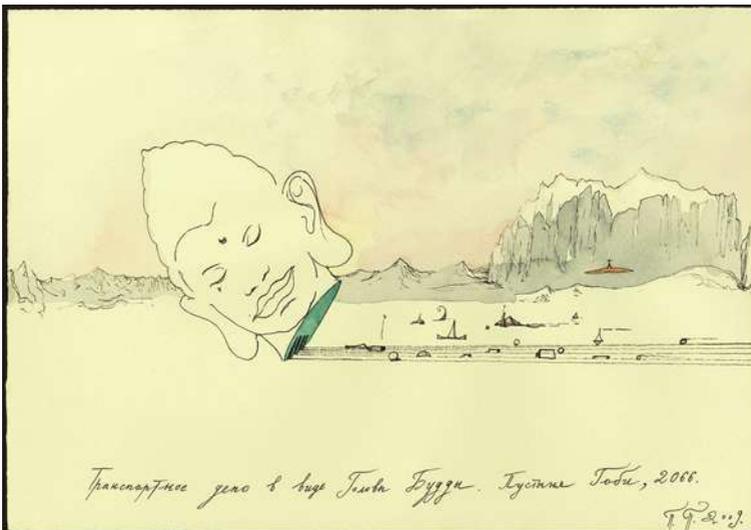
that Valla identifies sensual pleasure with *caritas* or love of God through the commentary to Psalms XXXV, 9 «They shall be inebriated by the plenty of thy house and thou shall make them drink of the torrent of pleasure», of Psalm XXXVI, 8 («Afficiaris voluptate in domino») and XXXVI], 4 («Delectare in domino»). Religion is conceived by Valla as the possibility of seeing beyond the sensual experiences into its origins, with faith and hope that such origins can be regained as indissoluble union of body and soul, sense and *mens*.

«Donatello's Cantoria - in the words of Barelli - is so different from the one of Della Robbia because it presupposes by deliberate allusion the comparison between the pagan and the Christian worlds». Both forswear the allegories so dear to Dante in favor of poetic imagination, a *fictio* or artifice which is *not* a reflection of the truth.

The analyses of the passages in which Valla, within his theory of pleasure, studies the relation of *pulchra facies* with *simulacrum*, beauty in nature and in a statue, allowed us to discover a side aspect of this issue: Valla sees the sculptor as the creator of beauty through a process of painful striving. The accomplished product, on the other hand, can be, like a *pulchra facies*, the source of pure originary pleasure, when we gaze at it without attempting to explore the ways by which the artist succeeded in accomplishing the miracle.

Maristella Lorich

Barnard College, Columbia University  
N.Y. March 4, 1986.



Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009

# Maristella Lorch

## *PULCHRA FACIES AND SIMULACRUM*

*Riflessioni sulla Teoria del Piacere di L. Valla e l'Arte di Donatello*

Le espressioni *pulchra facies*, un bel volto, e la sua effigie o immagine (*simulacrum* da *simulari*) emergono più di una volta nella spiegazione di una teoria del piacere che Lorenzo Valla, un umanista italiano contemporaneo di Donatello, articolò in forma di dialogo a Roma tra il 1427 e il 1431. Il dialogo, intitolato *De Voluptate* venne diffuso da Pavia nel 1431. Fu riveduto più tardi a Milano con il titolo *De vero falsoque bono*. Una terza e probabilmente una quarta revisione furono realizzate a Napoli prima del 1449 (Edizione Critica di M. Lorch, Bari, 1970; traduzione Inglese *On Pleasure*, di A.K. Hieatt e M. Lorch, New York, 1977. Una ricostruzione della teoria dalla quale sono tratti i passaggi in questione si trova in *A defense of Life* di M. Lorch, *L. Valla's Theory of Pleasure*, Fink Verlag, Monaco, 1985).

Sebbene né il nome di Donatello né alcune delle sue opere siano citati nel dialogo di Valla, è stata avanzata un'ipotesi (Barelli 1972) che per lo meno la *Cantoria* (1433-39) possa essere stata influenzata più dal concetto di Valla di *Voluptas* e dal suo «paradiso di piacere» che fa procedere la teoria per gradazione ascendente che dai Salmi 148 e 149, che vengono generalmente indicati come la sorgente iconografica di Donatello. Io intendo sostenere questa ipotesi completando il passaggio in questione (*On Pleasure* III, XXI-XXIV) con una breve analisi presa da tre saggi (dalla sezione sulla bellezza *ibid.* I, XX-XXI e sulla contemplazione II, XXVII, 8 e Appendice II) dove il punto focale è la bellezza nella natura, come il bel volto di una donna e una bella statua, *pulchra facies* e *simulacrum*.

Siamo, con la *voluptas* di Valla, nella preistoria del problema, molto discusso oggi, della relazione tra letteratura e arti visive. In un recente congresso (AISLLI, Toronto 1985) il critico Frye respinse come solo apparente la distinzione tra il verbale/musicale e le arti visive, il primo concepito come rappresentazione temporale le ultime come rappresentazioni spaziali. Tutte le arti sono spaziali così come sono temporali, le arti verbali per mezzo della metafora. Egli esaminò particolarmente due aspetti per noi interessanti: il nudo e il concetto di bellezza. «Quando la relazione tra l'arte della parola e l'arte visiva diviene meno metaforica e più concreta, allora - egli disse - la tensione tra loro aumenta fortemente. La classica ekphrasis (frase aggiuntiva), o descrizione elaborata in poesia di una serie di dipinti, è un

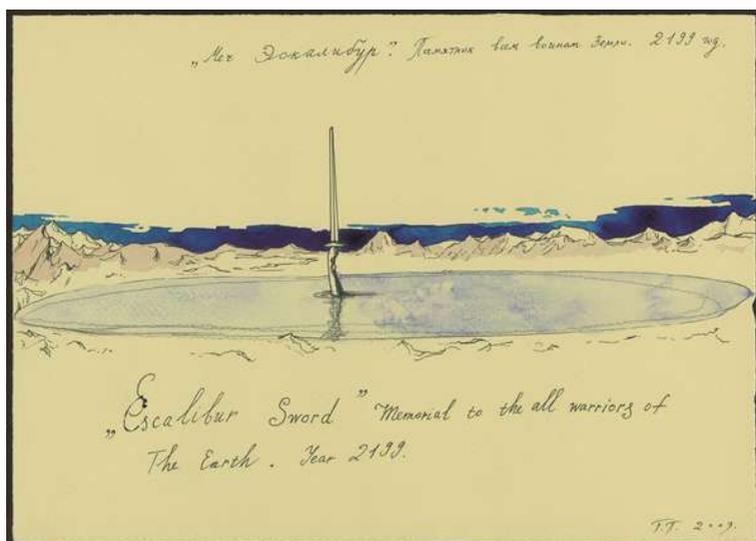
segno di decadenza. Persino, però, quando lo scrittore mette a fuoco un nudo femminile per mantenere viva l'attenzione del lettore, le sue risorse sono limitate. Gli esempi ai quali Frye si appella sono i due «nudi» di Alcina e Angelica nell'*Orlando furioso* di Ariosto concludendo che «in ogni caso un nudo voluttuoso nella poesia assomiglia moltissimo ad un altro». La relazione poesia/arti visive negli ultimi trenta anni è stata oggetto di grande interesse (Ceserani 1985 cita Panofsky 1954 e Vittorini 1962. Vedere anche Chastel ripetutamente e Chiappelli 1985) mettendo esattamente a fuoco le *Stanze* di Poliziano e l'*Orlando furioso* di Ariosto. La descrizione di Ariosto di Alcina nuda in procinto di fare l'amore con Ruggero (OF, VII, 12-16) può essere presa come esempio di bellezza usato per uno scopo particolare (illusione, inganno, Chiappelli 1985) mentre Angelica (OF X, 93-6) è rappresentata «così nuda come natura prima la compose» (95), un'autentica statua o *simulacrum* «Creduto avria che fosse statua finta o d'alabastro o d'altri marmi illustri» (96).

Nel caso di Olimpia (OF XI, 59-73), che Frye non prende in considerazione, la relazione di bellezza femminile vivente con la sua effigie o immagine è più forte che nei casi precedenti. Prima di tutto noi vediamo un nudo in movimento, un movimento dettato da un desiderio di pudore (59). A causa del movimento il nudo di Olimpia è paragonato a quello di Diana sorpresa da Atteone, come nell'esempio di Valla (58). Infine attraverso lo sviluppo della storia stessa (64-73) Olimpia, nuda statuaria, il *simulacrum*, diviene una donna in carne e ossa, la cui bellezza esercita una irresistibile attrazione positiva. Siamo agli antipodi del caso di Alcina. Persino un breve sguardo superficiale alla pubblicazione come viene affrontata da un grande poeta, che visse nel XVI secolo tra i pittori (e ne fa una lunga lista all'inizio del Canto XXXIII) e che era dotato di una straordinaria capacità di esprimere idee attraverso le immagini, ci aiuta a percepire l'accostamento originale di Valla al problema che egli prende in considerazione un secolo prima di Ariosto, chiaramente da un'angolazione filosofica non come relazione tra arti, ma tra natura e arte. La relazione Valla/Donatello dovrebbe essere vista secondo la filosofia del piacere di Valla, piuttosto che limitarla negli e per gli esempi stessi.

Ciò implica che gli esempi in questione sono presentati come una parte intrinseca della teoria. Il primo passaggio in discussione è preso dal primo libro del dialogo che mette a fuoco l'antitesi *voluptas/honestas* come due modi di vita contrastanti. Si appura che il fenomeno piacere (*voluptas*) nella sua essenza è il primo atto della vita, l'unione o *connubium* dei nostri sensi con l'oggetto esterno, il palato con la mela, l'occhio con la luce. Come soddisfacimento di un bisogno esistenziale esso presuppone *utilitas*, o

l'espedito, cioè noi prendiamo dal mondo intorno a noi ciò che ci è utile. In se stessa la natura non è né buona né cattiva, ma è aperta a noi così che possiamo farne l'uso che vogliamo. *Honestas*, come ideale intellettuale dell'auto-sufficienza umana mediante la forza di una Ragione con una R maiuscola che domina i sensi, è dannosa per la vita poiché impone le sue leggi sulla vita dall'esterno del mondo delle nostre necessità esistenziali. Il problema del piacere è capito in un contesto più ampio che nell'Epicureismo tradizionale. Il piacere è la manifestazione di una forma di opportunità realizzata. Il caso della salute si evidenzia da solo. Che la natura non ci delude creando la bellezza necessita di dimostrazione. Due lunghi capitoli (XIX e XX) portano in superficie la verità mediante esempi: *Sinite rem suo ordine agi*, dice l'interlocutore Epicureo, il difensore di *voluptas*; prima la bellezza è superiore alla forza, poi insieme alla salute è il più grande dono della natura, infine può essere un bene solo finché viene usata. Come tale è la base della società.

*Inter autores maximos constat...* Come ci si può aspettare da un Umanista che considerava il linguaggio la più umana espressione dell'uomo nell'intuizione della verità, gli scrittori trionfano: Omero, Virgilio, Quintiliano, Giovenale e principalmente Ovidio che chiama la bellezza un dono di Dio. Essendo la verità che la bellezza, *pulchritudo*, ha sede principalmente nella Natura: nel corpo femminile, in *pulchra facie*. È così radicato nei nostri sensi che Omero la inventò (*affinxit*) nei suoi eroi ed eroine perché potesse glorificarla (e per



Pavel Pepperstein, "Escalibur Sword", 53rd Venice Biennale 2009

contrasto condannare la bruttezza) e chiarirci l'ineluttabilità del suo uso. La Natura dà la bellezza alle donne perché la usino e ne provino piacere. Come una suprema opera d'arte, è lì per tutti noi perché la usiamo e ne proviamo piacere (*uti e frui*). «Persino la contemplazione dei cieli non è così piacevole quanto quella di un bel volto». È l'*inenarrabile artificium* della Natura, il *miraculum* che i poeti ci aiutano a decifrare. Sempre seguendo i poeti, ci spostiamo dal volto ai capelli, al petto, alle gambe, all'intero corpo, «se le donne sono alte, bianche, succose (*succi piene*), ben proporzionate (*si proportio membrorum assit*).» La descrizione di Ariosto del nudo di Alcina segue il modello - un *topos* - presentato qui da Valla, (Ariosto sviluppa attraverso tre linee la «qualità succosa» delle donne (VII, 14). Il corpo femminile chiama alla ribalta gli scultori, il *simulacrum*, con un semplice *Ideoque videmus. Perciò vediamo*. Non è il volto il miracolo che ci viene offerto ora ma il nudo. Noi testimoniamo la rivelazione della bellezza delle singole parti del corpo, la testa, un braccio, un petto, una gamba così che «nel corpo di ognuno dovrebbe apparire una certa parte di bellezza» (XX, 2). Per la miracolosa inventiva degli scultori ci troviamo circondati dai *simulacra* di *bellissime dee e donne*, finché l'intero bellissimo corpo nudo appare nella sua purezza e santità «ut in monte Celio *simulacrum Dianae* in fonte se lavantis» Diana stessa sul Celio circondata da tutte le sue ninfe proprio nell'attimo in cui viene sorpresa nuda da Atteone (*Atheon deprehendit*). Questa parte era solo apparentemente una digressione dalla teoria stessa



Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009

(«Sed unde digressi sumus revertamur»), poiché rivelò che il *simulacrum* non riflette un'astratta platonica idea di bellezza. È piuttosto la quintessenza della bellezza nella sua forma tangibile, sensuale, ad essere *usata* dall'uomo come base della società: «E potrà qualcuno negare che gli uomini e le donne nascono belli e soprattutto inclini all'amore reciproco per l'unico scopo di ricevere piacere, abitando insieme e trascorrendo insieme la loro vita?» (XX, 3). Ariosto traduce questa specie di «nudo» in poesia con la sua descrizione di Olimpia.

Il secondo passaggio in questione (II, XXVIII, 8) ci porta al cuore del secondo stadio nello sviluppo della teoria del piacere: la demolizione, da parte dell'interlocutore Epicureo, della fortezza dell'*Honestas* dello Stoico come espressione dell'ideale etico auto-sufficiente di una élite intellettuale, classificata come *philisophi*. L'attacco avviene sul concetto di contemplazione di Aristotele, come l'aspetto più alto di conseguimento umano che l'uomo ha in comune con gli dèi. *Voluptas*/vita al contrario immagina come la più alta forma di piacere *contemplatio oculis*, il piacere che deriva direttamente dal «matrimonio» degli occhi con l'oggetto esteriore. Tutte le altre forme di «pensiero» (commentatio, excogitatio), di attività della mente sono utilissime perché ad esse dobbiamo la civilizzazione, le arti, in breve la storia umana. Tuttavia, essendo il prodotto della fatica, tutte le forme di «pensiero» umano implicano lotta, tensione, sforzo per conquistare l'oggetto del desiderio e quindi un tipo di piacere meno puro dell'immediata percezione dell'oggetto. Nel passaggio in questione - che è sottoposto a cambiamenti sostanziali dalla prima all'ultima versione del dialogo tra il 1431 e il 1449 - il piacere sperimentato dal filosofo naturale nella scoperta di una legge naturale è messo in relazione con il piacere del *voluptuarius* che ammira gli ornamenti e la vita della pubblica piazza. Sono piaceri analoghi. Nel dialogo diretto con una opposizione immaginaria (*At tu*) viene presentato l'elemento di quantificazione nel piacere: un più alto grado di piacere è messo in relazione ad una maggiore quantità di «comprensione», conoscenza, *intelligere*. E qui il *voluptuarius* si distingue nell'esperienza del piacere dal ragazzo o dalla donna ignoranti, quando egli paragona due statue di Fidia e Prassitele (*gemino simulacro*) poiché «egli è in grado di paragonare il diverso genio dei due artisti.» Il suo è il piacere raffinato del critico d'arte (XXVIII, 8).

L'affermazione è poi ritrattata immediatamente: niente può essere paragonato al piacere provato «nel contemplare un bel volto» che è puro, elementare, originario. Per di più il *voluptuarius* non richiede alcuna ulteriore forma di compensazione, come fa lo scienziato naturale che è solleticato da un riconoscimento pubblico per le sue scoperte. Pitagora, «lo scopritore» dell'arte della contemplazione secondo Cicerone - aggiunge Valla ironicamente -

sarebbe stato d'accordo con questa semplice conclusione. Perché Aristotele non poteva vedere la luce? Perché egli non era sufficientemente aperto al miracolo della bellezza come è percepita prima e soprattutto dai nostri sensi (Aristotele morì suicida, vittima della sua ottusità). *Contemplazione*, all'interno della teoria del piacere di Valla, non è mai definita. Noi supponiamo che consista nell'istante miracoloso dell'unione dell'intero essere attraverso gli occhi con il bell'oggetto esteriore (*pulchra facies*). Una riflessione rudimentale sulla pubblicazione può essere trovata nel terzo passaggio che troviamo (Appendix II dell'edizione critica, *A Defense* cap. VII) nella prima e seconda versione del dialogo e che fu poi eliminata. L'Epicureo afferma qui che ogni volta che egli contempla l'immagine di un Orazio che emerge da un nugolo di frecce o una Celia su un cavallo che attraversa il Tevere «traggo maggior piacere dalla "contemplazione" del genio dell'artista che dalla bellezza delle immagini stesse. *Eos* (le immagini) - conclude - *plus laudo quam contemplor.*» *Lodare* suggerisce l'accettazione gioiosa del fenomeno «bellezza» nella natura o in una statua senza alcun tentativo di spiegare o esplorare il processo della creazione che implica *contemplari* una laboriosa attività della mente, forse l'identificazione con l'arduo processo di creazione dell'artista.

Quest'ultimo passaggio porta al culmine quelli precedenti perché presuppone una forte familiarità da parte dell'umanista con gli artisti - specialmente gli scultori - intorno a lui. Le riflessioni su ciò che un'opera d'arte, un *simulacrum*, è in relazione ad un bel corpo, derivano direttamente da questa familiarità. Un'ammirazione che Valla deve avere diviso con Donatello poiché la *bellezza* delle statue classiche che sono state scoperte e ammirate in quegli anni a Roma doveva funzionare allora entro uno schema cristiano nel quale una concezione di vita basata su «amore, fede, speranza» prevaleva sulla concezione classica tradizionale platonica/aristotelica, stoica di una Virtù per amore della virtù.

Osserviamo una specie di crescendo negli esempi di *simulacra* usati nei passaggi che abbiamo esaminato: dal nudo di innumerevoli statue di bellissime dee e donne del primo passaggio, una testimonianza viva della bellezza divina dei nudi, ci spostiamo nel secondo passaggio ad un particolare gruppo di statue. Diana e le sue ninfe sorprese dall'occhio di Atteone congelate nell'immobilità; e infine, nel terzo passaggio, a due opere d'arte che riflettono la bellezza in movimento, Orazio che emerge da sotto un nugolo di frecce e Celia che attraversa il Tevere a cavallo. Trovandosi di fronte a una tale *creazione* dell'artista di bellezza in movimento, l'umanista che vive a contatto con lui, non può trattenersi dall'unire la lode (*laus*) o accettazione del miracolo, all'esplorazione di come l'artista poté ottenerlo (*contemplatio*). Se

pensiamo a Donatello, gli occhi sembrano spostarsi dal David alla Cantoria. David, con Epicuro, è l'ispirazione dell'umanista nell'elaborazione della sua teoria del piacere. Egli definisce se stesso come David nel Proemio, un David che osa fronteggiare un esercito di nemici in difesa della Repubblica Cristiana. David appare nella conclusione finale (III, XXV, 12) della teoria, dopo che la quintessenza di *voluptas* si scopre essere amore di Dio; un Dio che, attraverso la Redenzione, ha creato la Natura come regno legittimo per la natura umana per realizzare la forma di vita più piena possibile.

All'interno della processione che guida l'anima all'abbraccio del Dio/Uomo, David non è ritratto nudo, ma vestito con quegli ornamenti che costituiscono le *varietas* di bellezza in Paradiso «Inter quos David palla inaurata indutus cum chlamide purpurea coloribus variis intexta et cum corona aurea magnis fulgentibus gemmis illuminata...incohat canticum...». La Varietà caratterizza la bellezza nella finzione (*fictio*) delle gioie del paradiso («Agedum figuremus animis atque fingamus... III, XXI, 1»). La storica d'arte Barelli (1972, «Note iconografiche in margine alla Cantoria di Donatello» in *Storia dell'Arte* nos. 15/16) mette in relazione la finzione dell'umanista alla *fictio* dello scultore Donatello. Donatello, come Valla, osserva lei, rinuncia alla visione mistica per *allegorias et aenigmata* ed evita l'estasi metafisica, scegliendo di descrivere come abbellimento della sua finzione poetica i piaceri semplici e minori che cadono sotto la nostra esperienza o che sono alla portata della nostra immaginazione. Donatello, come Valla, sostituisce l'approfondimento dinamico *ad infinitum* della visione di Dio con il principio di eternità del piacere naturale. Così, vicino ai Salmi 148 e 149, indicati generalmente come fonte di Donatello, il concetto di Valla di *pulchritudo*, nel quale sono fusi natura e arte, potrebbe essere visto come la sua ispirazione: «Lo splendore non sarà il solo ornamento ma una varietà di luci, gioie, ornamenti.» Tra parentesi si dovrebbe notare che Valla identifica il piacere sensuale con la *caritas* o amore di Dio attraverso il commento ai Salmi XXXV, 9 «Essi saranno inebriati dall'abbondanza della tua casa e tu li farai bere dal torrente del piacere.», al Salmo XXXVI, 8 («Afficiaris voluptate in domino») e XXXVII, 4 («Delectare in domino»). La religione è concepita da Valla come la possibilità di vedere al di là delle esperienze sensuali nelle sue origini, con la fede e la speranza che tali origini possano essere ricuperate come unione indissolubile di corpo e anima, sensi e *mens*. «La Cantoria di Donatello - nelle parole della Barelli - è così diversa da quella di Della Robbia perché presuppone, con allusioni intenzionali, il paragone tra i mondi pagano e cristiano». Entrambi rinunciano alle allegorie così care a Dante in favore dell'immaginazione poetica, una *fictio* o artificio che *non* è un riflesso della verità.

Le analisi dei passaggi nei quali Valla, all'interno della sua teoria del piacere, studia la relazione di *pulchra facies* con *simulacrum*, la bellezza nella natura e in una statua, ci ha permesso di scoprire un aspetto laterale di questa questione: Valla vede lo scultore come il creatore della bellezza attraverso un processo di arduo sforzo. Il prodotto realizzato, d'altra parte, può essere, come una *pulchra facies*, la fonte del puro piacere originario, quando noi lo contempliamo senza tentare di esplorare i modi attraverso i quali l'artista è riuscito a realizzare il miracolo.

*Maristella Lorch*

Barnard College, Columbia University  
N.Y., March 4, 1986.



*Pavel Pepperstein, Objects above the sea 2, 2008*



*Pavel Pepperstein, 53rd Venice Biennale 2009*

# Roberto Sanesi

## LA DIFFERENZA

Nemmeno un po' di luce, da queste parti.  
Se almeno il freddo si facesse bianco  
e si potesse toccare, seguendo le regole  
dei grandi sistemi invernali, e le foglie  
con qualche ruga più ruvida  
ti assomigliassero. Perché fra gli occhi e le mani  
non c'è mai differenza se ascolti.  
Se spingi in fuori la lingua come un merlo  
troverai piccoli fuochi, imprevedibili  
semi sotto la cenere. Come puoi dire  
che non ti basta? La voce  
guizza furiosamente in questo nero intenso.

*Roberto Sanesi*

# Roberto Sanesi

## THE DIFFERENCE

Not even a wink of light in these parts.  
If only the cold could blanch  
and be tangible, falling in line  
with the winters' great regimen, and the leaves,  
creasing and crinkling, come  
to resemble you. Since between hands or eyes  
there is no distinction you can listen for.  
If like a blackbird you push out your tongue  
you will find tiny fires, unforeseeable  
seeds below cinders. How can you say  
that will not be enough? The voice  
in a frenzy a-flicker through this vivid dark.

*Roberto Sanesi*  
*(translated by Alexander Hutchison*  
*from a version by Laura Scott)*

# William Allen

## MY DAUGHTER AS THE BULL OF SALAMANCA

She stands off to one side fuming:  
the days of her life are still unnumbered.  
Cheers go up from the bystanders - daylillies  
taking in the morning sun.  
Her breath puffs the dust of the corrida.  
She snorts, lifts a hoof and reddens.  
She cocks an angry eye,  
the furrow of her brow is set.  
When she sees the scarf, she bows her head  
and plows along not looking,  
aiming for gore and retribution,  
towards the unassuming matador - just me,  
who's come to the grass backyard  
to see if she wants lemonade to drink.

*William Allen*

# William Allen

## MIA FIGLIA COME IL TORO DI SALAMANCA

Si allontana di lato esalando fumo:  
i giorni della sua vita sono ancora innumerevoli.  
Applausi si alzano dagli astanti - emerocallide  
che ricevono il sole del mattino.  
Il respiro di lei soffia la polvere della corrida.  
Lei sbuffa, alza uno zoccolo e arrossisce.  
Lei lancia un'occhiata furiosa,  
la ruga della sua fronte è rigida.  
Quando vede il drappo, piega la testa  
e si apre un varco senza guardare.  
puntando alla striscia di terra e alla ricompensa,  
verso il modesto matador - proprio io,  
che sono venuto sul prato posteriore  
per vedere se lei vuole limonata da bere.

*William Allen*



*Pavel Pepperstein, Riders on the storm, 2005*



*Pavel Pepperstein, Objects above the sea 3, 2008*

# Laura Cantelmo

*ai detenuti liutai di Opera*

## IL VIOLINO INCATENATO

Cos'è quel tumulto?  
Carsico fiume sgorga  
tra le sbarre da mani rocciose.  
Con l'armonia del liuto Prometeo  
ha spaccato l'occhiuta rupe del blindo.  
Tempesta di note, turbine di pena,  
la notte afferra la catena, atterra  
lo spazio recluso, lo scaglia,  
fugge, irrompe fuori.  
Accade nel pensiero,  
appena.

*Laura Cantelmo*

Giugno 2012 / Dicembre 2013

# Laura Cantelmo

*to the convicts, lutists, of Opera jail*

## THE VIOLIN IN CHAINS

An uproar. What's that?  
From rocky hands a karst  
river gushes out of the grating.  
Prometheus has cloven the shrewd  
rock of the gate with the harmony  
of the lute.  
A music storm, a raging woe,  
the night catches the chain,  
knocks down the sequestered space,  
flings it, breaks it  
and rushes out.

Just a sudden dream,  
nothing more.

*Laura Cantelmo*

June 2012 / December 2013

# Gilberto Finzi

## LINEA DELLA VITA

secca di secca età  
rimemorata con tinta serena

dio come brucia lasciarla!

e non si chiude  
e non continua oltre  
nel palmo di tutti i suoi sensi

o mio di me non farti più  
lo sciocco io del Tempo

un punto piano e lento  
monatto avanza te la porta via

*Gilberto Finzi*

# Gilberto Finzi

## LIFE LINE

dryness of dry age  
re-memorized with serene tint

god how it burns to let her go!

and it doesn't close  
and it can't continue beyond  
on the palm of all his senses

or mine of my me don't make you anymore  
the silly I of Time

a point plain and slow  
pallbearer advances to take her away from you

*Gilberto Finzi*

# Tiziano Rossi

## PARTENZA

Lo sgomitolo vince, mi tolgo da casa mia  
maturata per me a foresteria  
ed anche se sono povero di quella  
ardita virtù delle battaglie, forerò  
un'altra buccia della vita cipolla  
per inghiottire le penultime luci, fare svolta:  
dopo mondi di scuse e pretesti profondi  
mi trafugherò su comando di nessuno  
(buio cortile, difendersi di porte,  
antico rigore giovanile  
e giuramenti ed altri pezzetti di età,  
come il pensiero che portavo è stravoltato!).  
Mio figlio sa tutto e non si gira, s'è  
calibrato precoce una saggezza,  
ritaglia i soldatini, ritaglierà anche me,  
mi farà vincere un po', e nell'ultimo perire.

Così inseguendo certi impreveduti  
ghirigori di amori  
ma non lasciando dietro le spalle  
né fulgida traccia né bava,  
io voce che svia, testa che tradisce  
lento mi defilo, esempio di inettitudine:  
qui gomiti ed occhi si impuntano ancora, ma  
il cielo si allarga, perché ritardare?  
Trame rotte, annodate, rotte.

*Tiziano Rossi*

# Tiziano Rossi

## LEAVING

The unraveling wins out, I leave my home  
a place grown estranged to me  
and though I lack that daring battlefield quality,  
I'm going to pierce a hole through another  
onion skin of life and drink down the  
dying light, make my change:  
after worlds of excuses and the profoundest pretexts,  
I'm stealing away on nobody's orders  
(dark courtyard, defensive line of doors,  
old youthful discipline,  
vows, other small pieces of years lived,  
how the thought I carried inside me  
gets turned inside out!).  
My son knows everything but doesn't turn around,  
he's found his balance of precocious wisdom,  
he cuts out paper soldiers, he'll cut me out too,  
make me win for a bit, then perish in the end.

Slowly, with a voice that wavers and a head that betrays,  
I march off, example of ineptitude, I follow certain  
unexpected arabesques of love but leave behind me  
neither shining trace nor spittle.  
Elbows and eyes remain stubbornly in place  
but the sky expands, why delay?  
Stories broken, reknit, broken.

*Tiziano Rossi*

# Tomaso Kemeny

## TRE POESIE “SPERIMENTALI”

in livrea autunnale  
le nocche contratte tra i fiori gialli  
iniettando sotto la pelle le piume raggrinzite

la sfera pigolava sotto i pappi:  
clus la roccia  
tuberosa spigolosa

.....

forzando l'occhiello  
piallò la galanteria delle proposizioni  
semaforo semel in anno smozzicato

imbrattando il bilancio di precisione  
il tralcio pubico reciso  
succhiò col soffietto per la sfogliatura

(filatterio)

.....

(scoperchiata la retina)  
pendula  
il bulbo rollava

*Tomaso Kemeny*

# Tomaso Kemeny

## THREE “EXPERIMENTAL” POEMS

in autumnal livery  
his shrunken knuckles among yellow flowers  
injecting wrinkly feathers under the skin

the sphere cheeped under the pappi:  
clus the rock  
sharp tuberoses

.....

breaking the bottonhole open  
he planed the politeness of the clause  
traffic-lights magled semel in anno

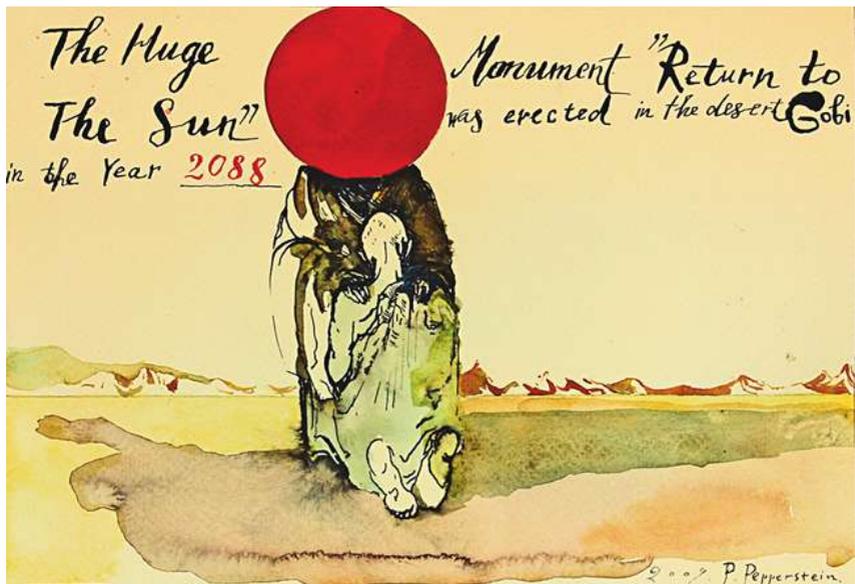
blotting the precision balance-sheet  
pubic brier cut off  
he sucked through the scaling bellows

(hawk-moth)

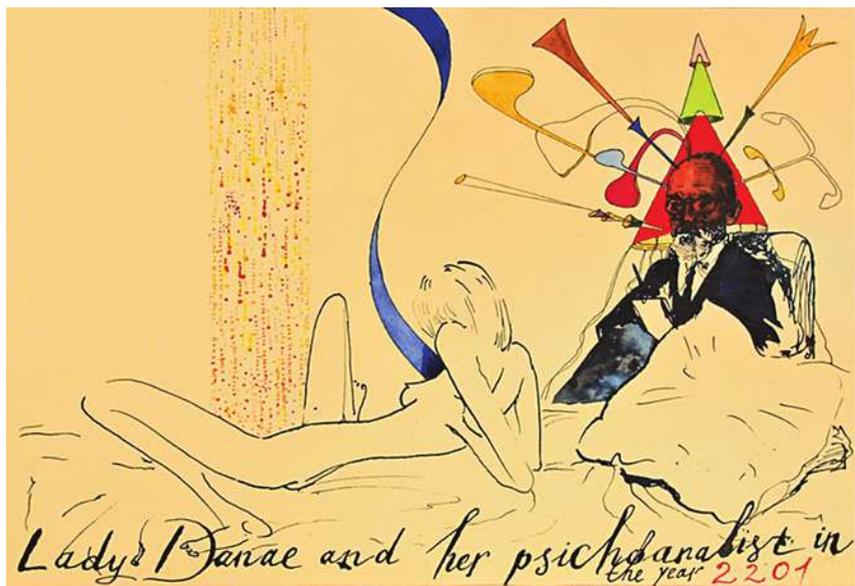
.....

(unlidded retina)  
pendulous  
the eye-ball rolled

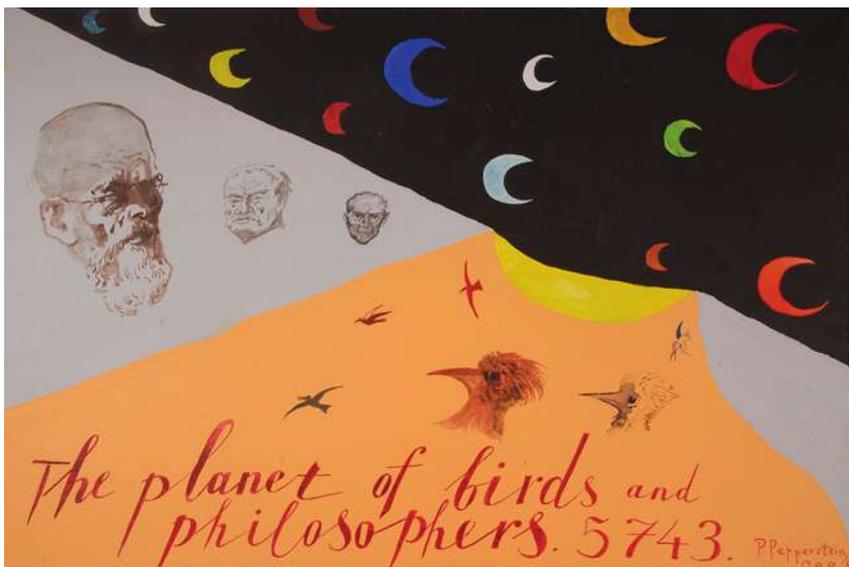
*Tomaso Kemeny*



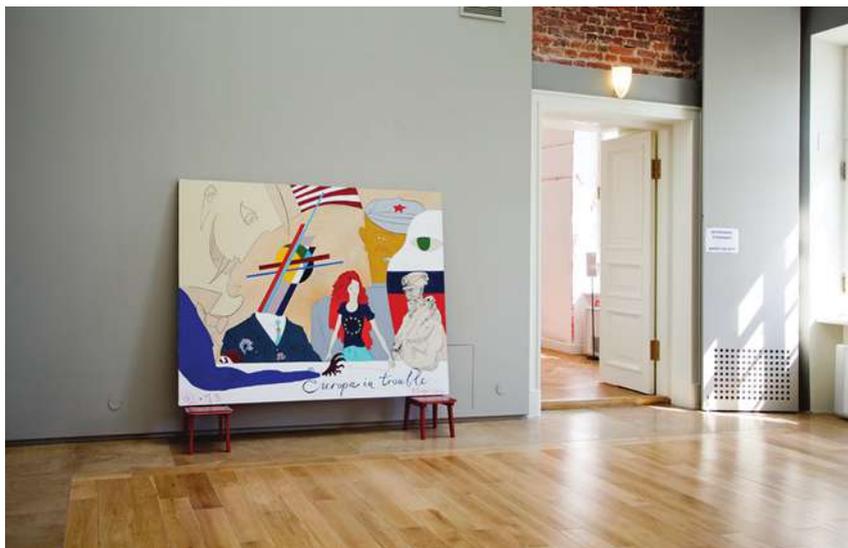
Pavel Pepperstein, *The Huge Monument "Return to The Sun"*, 2009



Pavel Pepperstein, *Lady Danae and her psychoanalyst in the year 2201*, 2009



*Pavel Pepperstein, The planet of birds and philosophers, 2009*



*Pavel Pepperstein, at Manifesta 10, St. Petersburg, Russia, 2014*



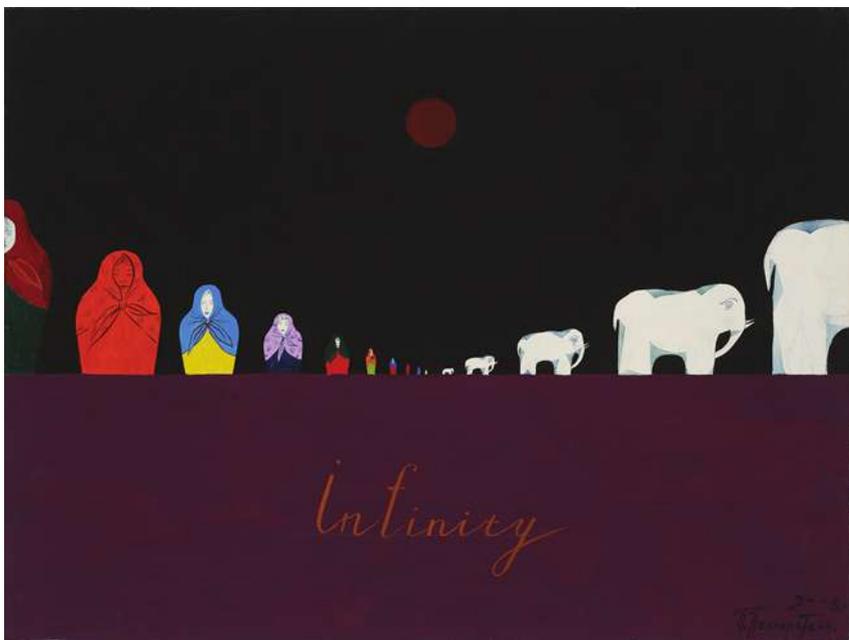
*Pavel Pepperstein, at Manifesta 10, St. Petersburg, Russia, 2014*



*Pavel Pepperstein, at Manifesta 10, St. Petersburg, Russia, 2014*



*Pavel Pepperstein, Dollar and cyclop (National Suprematism), 2008*



*Pavel Pepperstein, Infinity (National Suprematism), 2008*

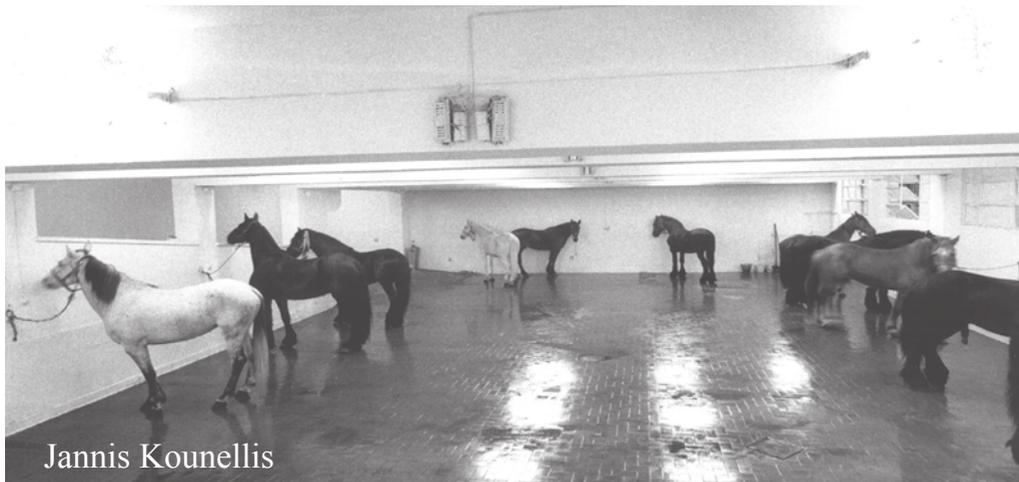
## **Copertine posteriori 1980-1992**

### **Back covers 1980-1992**

- N. 0 Dicembre/December 1980: ...
- N. 1 Dicembre/December 1981: **Joan Miró**
- N. 2 Gennaio-Marzo/January-March 1982: **Gianfranco Pardi**
- N. 3 Aprile-Giugno/April-June 1982: **A. R. Penck**
- N. 4 Luglio-Settembre/July-September 1982: **Mimmo Paladino**
- N. 5 Ottobre-Dicembre/October-December 1982: **Emilio Vedova**
- N. 6 Gennaio-Marzo/January-March 1983: **Georg Baselitz**
- N. 7 Aprile-Giugno/April-June 1983: **Markus Lüpertz**
- N. 8 Luglio-Settembre/July-September 1983: **Martin Disler**
- N. 9 Ottobre-Dicembre/October-December 1983: **Mario Merz**
- N.10 Gennaio-Marzo/January-March 1984: **Richard Hambleton**
- N.11 Aprile-Giugno/April-June 1984: **Ronnie Cutrone**
- N.12 Luglio-Settembre/July-September 1984: **Keith Haring**
- N.13 Ottobre-Dicembre/October-December 1984: **Anselm Stalder**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1985: **Domenico Bianchi**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1985: **Jannis Kounellis**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1985: **UNICEF**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1985: **AMNESTY INTERNATIONAL**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1986: **1986 Anno Internazionale della Pace**  
**1986 International Year of Peace**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1986: **FAO**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1986: **UNESCO**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1986: **FAO UNICEF UNESCO**  
**AMNESTY INTERNATIONAL**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1987: **Jiri Georg Dokoupil**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1987: **Gerhard Merz**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1987: **Walter Dahn**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1987: **Leonel Moura**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1988: **Heimo Zobernig**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1988: **Julião Sarmento**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1988: **Michelangelo Pistoletto**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1988: **Hidetoshi Nagasawa**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1989: **Michael Biberstein**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1989: **Cristina Iglesias**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1989: **Martin Kippenberger**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1989: **Charles Ray**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1990: **Anatolij Shuravljev**
- N. 2 Aprile-Giugno/April-June 1990: **Yusuf Hadžifejzović**
- N. 3 Luglio-Settembre/July-September 1990: **Pedro Cabrita Reis**
- N. 4 Ottobre-Dicembre/October-December 1990: **Franz West**
- N. Unico / One-off issue 1991: **Susana Solano**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 1990: **Goran Petercol**



Copertine posteriori  
Back covers  
1980-1992



Jannis Kounellis

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE  
DI ARTI E CULTURE

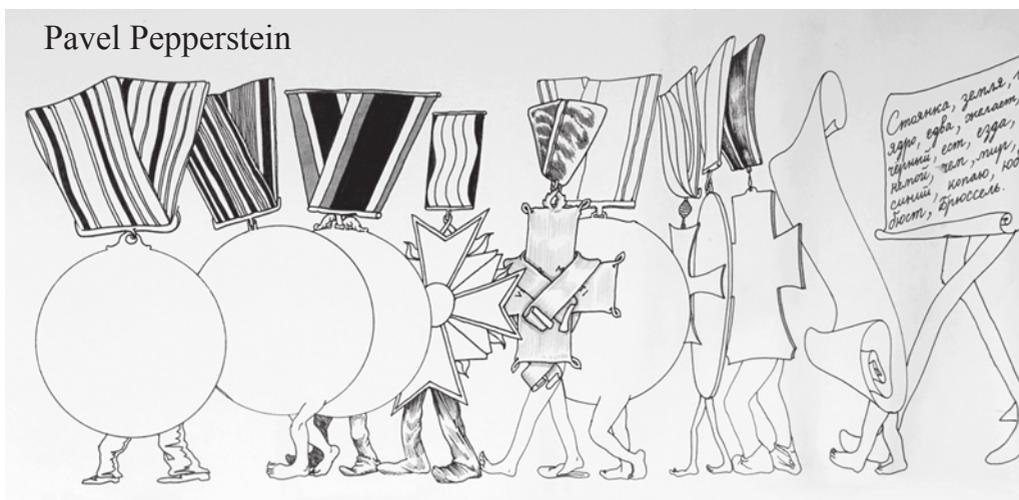
INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK  
OF ARTS AND CULTURES

# Spazio Umano

# Human Space

di/by Enrico R. Comi

Pavel Pepperstein



ISBN 978-88-940407-0-8



9 788894 040708 >