

Anselm Kiefer

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTI E CULTURE

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK
OF ARTS AND CULTURES

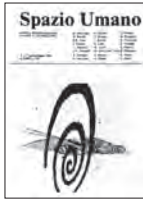
Spazio
Umano

Human
Space

di/by Enrico R. Comi



Gian Maria Tosatti



Copertine anteriori 1980-1992 e numero 1 2015

Front covers 1980-2015 and number 1 2015

- 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 Munõz**
- 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**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 2015: **Jannis Kounellis - Pavel Pepperstein**

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
Web: http://www.spazioumano.it

RivistaLibro trimestrale / Quarterly
MagazineBook
€ 25 / US \$ 30

ISSN 0394-4816
ISBN 978-88-940407-1-5

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
Ottobre 2015 / October 2015

- Enrico R. Comi:*
4/5 I Sette Palazzi Celesti di Anselm Kiefer/The Seven Heavenly Palaces of Anselm Kiefer;
Anselm Kiefer:
6 "I Sette Palazzi Celesti" e altri lavori/"The Seven Heavenly Palaces" and other works
Arnold Weinstein:
30/39 Song of Black Max (As Told by De Kooning Boys)/Canzone di Black Max (Com'è raccontata dai De Kooning Boys);
Enrico R. Comi:
48/49 Senza mistero non c'è Arte/Without Mystery there is no Art;
Juan Muñoz:
55 "Doube Bind & Around";
Serge Gavronsky:
58/64/70 Quatre Tryptiques et une Coda/Four Tryptichs and a Coda/Quattro Trittici e una Coda;
Damián Ortega:
76 "Casino";
Three poems by/Tre poesie di Antonino Mazza:
80/86/92 Structures of Chaos/Strutture del Caos; Minotauro (Self Portrait)/Minotauro (Autoritratto); Labyrinth (Tortuos Passage)/Labirinto (Passaggio Tortuoso);
Franz West:
98 (Text and Photos/Testo e Foto);
102/107 *Cinque poesie di/Five poems by Enrico R. Comi;*
112/113 *Thirteen American poets of the '80s/Tredici poeti americani degli anni '80;*
Giuseppe Panza di Biumo:
146/163 Arte e rappresentazione della realtà/Art and representation of reality;
Michelangelo Pistoletto/Franz West:
170 "Otium" a cura di curated by Enrico R. Comi;
Gian Maria Tosatti:
178/187 Discorso all'Accademia di Napoli/Speech at Naples Academy;
Gian Maria Tosatti:
200/206 La mia parte nella Seconda Guerra Mondiale/My part in the Second World War
Enrico R. Comi:
214/215 L'arte, il respiro di un altrove nell'oltre verso l'oltre dell'universo/Art the breath of an elsewhere in the beyond towards the beyond of the universe;
Enrico R. Comi:
222/223 L'arte è arte.../Art is art...;
Enrico R. Comi:
226/228 L'arte è (variazioni)/Art is (variations);
Karl Lubomirski:
231/232/233 Ob Wohl/Maybe/Forse;
Tiziano Rossi:
236/237 Pentola/Pot.

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

Carl Andre, Robert Barry, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Irwin, Donald Judd, Anselm Kiefer, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Juan Muñoz, Bruce Nauman, Eric Orr, Damián Ortega, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Gian Maria Tosatti, James Turrell, Lawrence Weiner, Franz West.

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

All the texts are published both in the authors' original languages and in English and Italian.

Le fotografie relative all'installazione permanente "I Sette Palazzi Celesti" 2004-2015 di Anselm Kiefer sono state inviate per la pubblicazione dalla Galleria Lia Rumma Milano/Napoli e dall'Ufficio Stampa Fondazione HangarBicocca; le fotografie relative agli altri lavori dell'artista esposti in altre istituzioni internazionali sono state inviate dalla Galleria Lia Rumma Milano/Napoli.

Le fotografie dei lavori di Gian Maria Tosatti sono state inviate per la pubblicazione dall'artista.

Le fotografie dei lavori di Juan Muñoz e Damián Ortega sono state inviate per la pubblicazione dall'Ufficio Stampa HangarBicocca. Ogni fotografia include per intero le informazioni che sono state fornite.

The photos of Anselm Kiefer's permanent installation "The Seven Heavenly Palaces" 2004-2015 for the publication have been sent by Lia Rumma Gallery Milan/Naples and Fondazione HangarBicocca; the photos of the other artist's works exhibited in other international institutions have been sent by Lia Rumma Gallery Milan/Naples.

The photos of Gian Maria Tosatti's works for the publication have been sent by the artist.

The photos of Juan Muñoz and Damián Ortega's works for the publication have been sent by HangarBicocca Press Office. Any legend includes all information provided.

Copertina anteriore/Front cover: Anselm Kiefer (detail), Gian Maria Tosatti (detail)
Copertina posteriore/Back cover: Anselm Kiefer (detail), Gian Maria Tosatti (detail)

Enrico R. Comi

I SETTE PALAZZI CELESTI DI ANSELM KIEFER

E nel silenzio
di quel luogo-non-luogo
ormai divenuto luogo
i container di cemento
legati l'uno all'altro
da sottili fili di piombo
si inerpicano leggeri
negli spazi sospesi della spiritualità
arrampicandosi tra le parole
scritte nell'eterea luce
sospinti da flussi di energia
che li trasformano
in Sette Palazzi Celesti
torri di un patto cielo-terra
luoghi di dialogo
dove l'essere umano ritrova se stesso
scioglie le proprie tensioni
placa i propri tormenti
risolve i propri conflitti
si pacifica con il mondo
si riconcilia con il proprio Dio

Enrico R. Comi

Milano, 9 Ottobre 2004

Enrico R. Comi

THE SEVEN HEAVENLY PALACES BY ANSELM KIEFER

And in the silence
of that place-non-place
by now become place
the concrete containers
bound the one to the other
with thin lead wires
ascend lightly
the hanging spaces of spirituality
climbing among the words
written in the ethereal light
pushed by fluxes of energy
that turn them
into Seven Heavenly Palaces
towers of a sky-earth pact
places of dialogue
where the human being finds himself again
unties his own tensions
lessens his own agonies
settles his own clashes
reconciles himself with the world
makes peace with his own God

Enrico R. Comi

Milan, October 9th 2004

Anselm Kiefer

L'installazione permanente "I Sette Palazzi Celesti" 2004-2015 e altri lavori / The permanent installation "The Seven Heavenly Palaces" 2004-2015 and other works

L'installazione permanente site-specific di Anselm Kiefer "I Sette Palazzi Celesti", curata da Lia Rumma nel 2004 per l'apertura di HangarBicocca, è arricchita da 5 dipinti inediti di grandi dimensioni realizzati dall'artista tra il 2009 e il 2013. I lavori coesistono con l'unicità dell'installazione e allargano i suoi significati. Il nuovo allestimento dell'installazione permanente "I Sette Palazzi Celesti" 2004-2015 è a cura di Vicente Todolí.

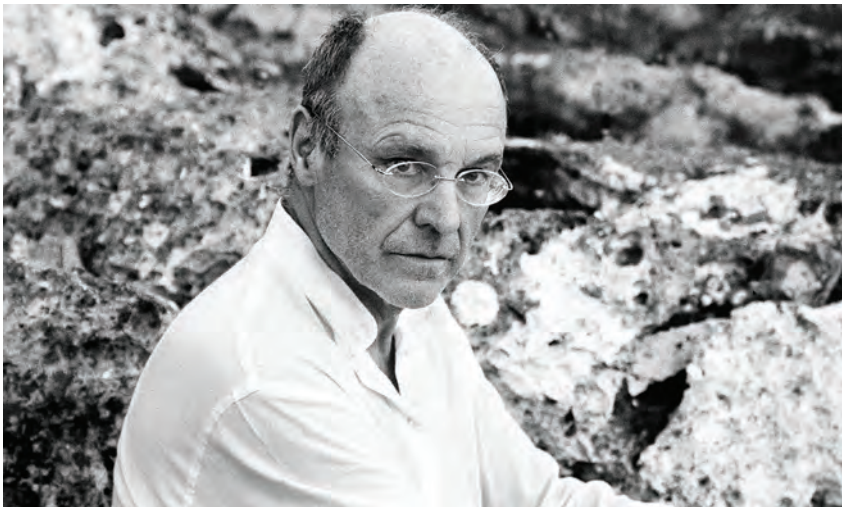
The Anselm Kiefer's permanent installation site-specific "The Seven Heavenly Palaces", curated by Lia Rumma in 2004 for the opening of HangarBicocca, is enriched by 5 large-scale pictorial works executed by the artist between 2009 and 2013. The works coexist with the uniqueness of the installation and expand its meanings. The new installation setup "The Seven Heavenly Palaces" 2004-2015 is curated by Vicente Todolí.

HangarBicocca, Milano, 2004-2015

Immagini / Images pp 7-23

Altri lavori dell'artista esposti in altre istituzioni internazionali / **Other artist's works** exhibited in other international institutions.

Immagini / Images pp 24-53



© Anselm Kiefer / Photocredit Renate Graf
Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli and HangarBicocca



*Anselm Kiefer, Tikkum, 2004 / Photographic paper, clay and acrylic on wood
100x75 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Danilo Donzelli / Courtesy Galleria
Lia Rumma Milano/Napoli*



Anselm Kiefer, Turm Bicocca, 2004 / Photographic paper, clay, lead and acrylic on wood 88x63 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Turm Bicocca, 2004 / Photographic paper, clay and acrylic on wood 100x75 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Danilo Donzelli / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, HangarBicocca, 24-09-2004 7-12-2004
Installation view / © Anselm Kiefer / Photocredit Roberto Marossi / Courtesy
Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



*Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, HangarBicocca, 24-09-2004 7-12-2004
Installation view / © Anselm Kiefer / Photocredit Alessandro Martino / Courtesy
Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



*Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, Hangar Bicocca, 24-09-2004 7-12-2004
Installation view / © Anselm Kiefer / Photocredit Roberto Marossi / Courtesy
Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



*Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, Hangar Bicocca, 24-09-2004 7-12-2004
Installation view / © Anselm Kiefer / Photocredit Roberto Marossi / Courtesy
Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 2004-2015 / Installation view / HangarBicocca, 2015 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



*Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 2011 / Photocredit:
Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples;
Fondazione HangarBicocca, Milan*



Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 2004-2015 / Installation view / HangarBicocca, 2015 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



*Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 2011 / Photocredit:
Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples;
Fondazione HangarBicocca, Milan*



Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 2004-2015 / Installation view / HangarBicocca, 2015 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



*Anselm Kiefer, Alchemie, 2012/
Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma,
Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan*



Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 2004-2015 / Installation view / HangarBicocca, 2015 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



*Anselm Kiefer, Jaipur, 2009 /
Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma,
Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan*



Anselm Kiefer, The Seven Heavenly Palaces 2004-2015 / Installation view / HangarBicocca, 2015 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



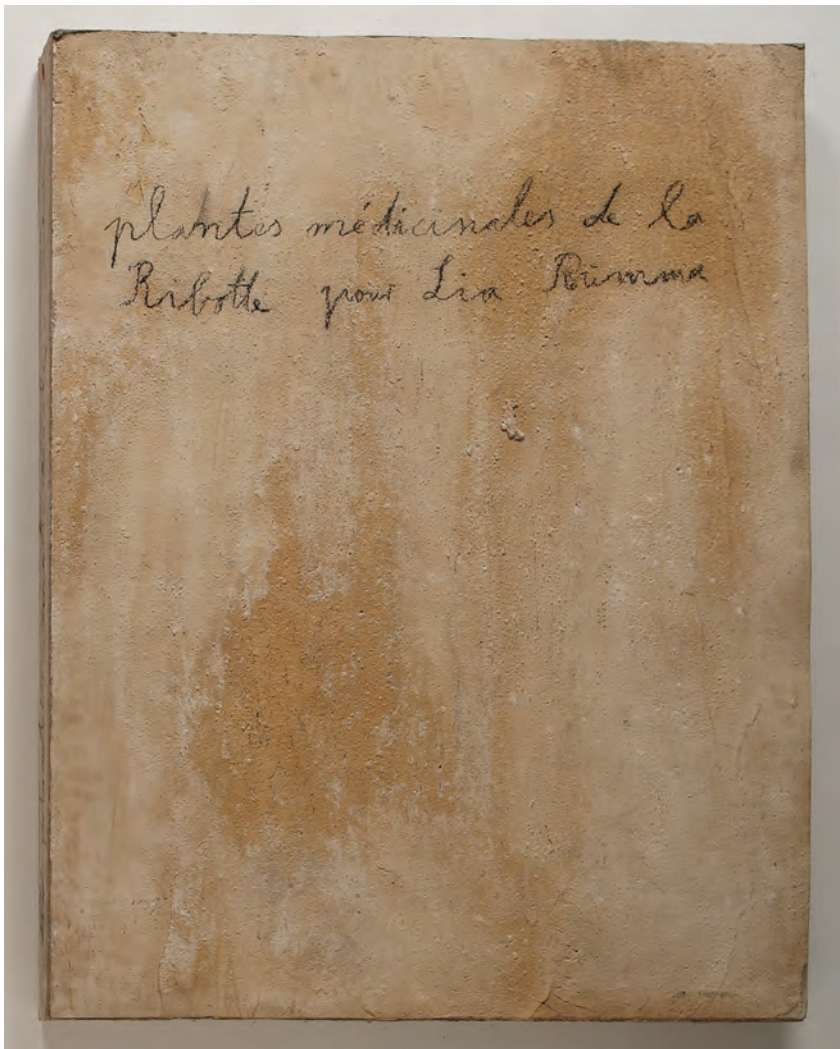
Anselm Kiefer, Die deutsche Heilslinie, 2012-2013 / Photocredit: Agostino Osio / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan/Naples; Fondazione HangarBicocca, Milan



Anselm Kiefer, *Geheimnis der Farne*, 2007 / Fern, hair, melt lead, clay, acrylic, resin, emulsions on lead on wood 285x140 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Sebastiano Pellion di Persano / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Danae, 2000 / Cloth, sunflower seeds, plaster on canvas 330x140 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Roberto Marossi / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



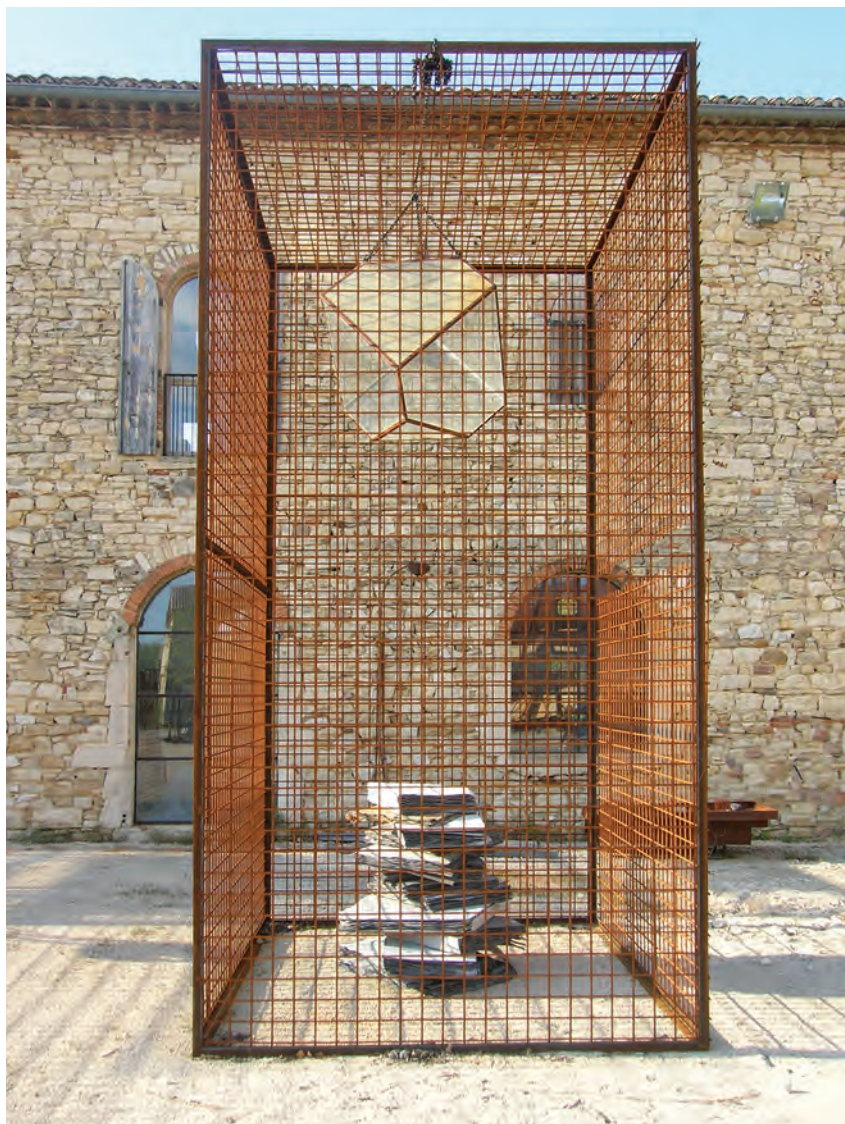
Anselm Kiefer, *Plantes médicinales de la Ribotte*, 2006 / Dried plants onto treated cardboard pages; 10 pages plus front and back cover 104x80x9,5 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Plantes médicinales de la Ribotte, 2006 / Dried plants onto treated cardboard pages; 10 pages plus front and back cover 104x80x9,5 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Anselm Kiefer, Tusnelda, 2000 / Plaster, dress, dried branches, acrylic, shellac
270x132x250 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma
Milano/Napoli*



Anselm Kiefer, Paete non dolet, 2006 / Iron grid, lead books, chain, suspended glass and iron polyhedron 400x228x300 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Arnold Weinstein

SONG OF BLACK MAX (AS TOLD BY THE DE KOONING BOYS)

He was always dressed in black,
long black jacket, broad black hat,
sometimes a cape,
and as thin, and as thin as rubber tape:
Black Max.

He would raise that big black hat
to the big-shots of the town
who raised their hats right back,
never knew they were bowing to
Black Max.

I'm talking about night in Rotterdam
when the right night people of all the town
would find what they could
in the night neighborhood of
Black Max.

There were women in the windows
with bodies for sale
dressed in curls like little girls
in little dollhouse jails.
When the women walked the street
with the beds upon their backs,
who was lifting up his brim to them?
Black Max!

And there were looks for sale,
the art of the smile -
(only certain people walked that mystery mile
artists, charlatans, vaudevillians,
men of mathematics, acrobatics and civilians).
There was knitting-needle music
from a lady organ-grinder
with all her sons behind her,
Marco, Vito, Benno
(Was he strong! though he walked like a woman)

and Carlo, who was five.
He must be still alive!

Ah, poor Marco had the syph, and if
you didn't take the terrible cure those days
you went crazy and died
and he did.
And at the coffin
before they closed the lid,
who raised *his* lid?
Black Max.

I was climbing on the train
one day going far away
to the good old U.S.A.
when I heard some music
underneath the tracks.
Standing there beneath the bridge,
long black jacket, broad black hat,
playing the harmonica, one hand free
to lift that hat to me:
Black Max, Black Max, Black Max.

Arnold Weinstein



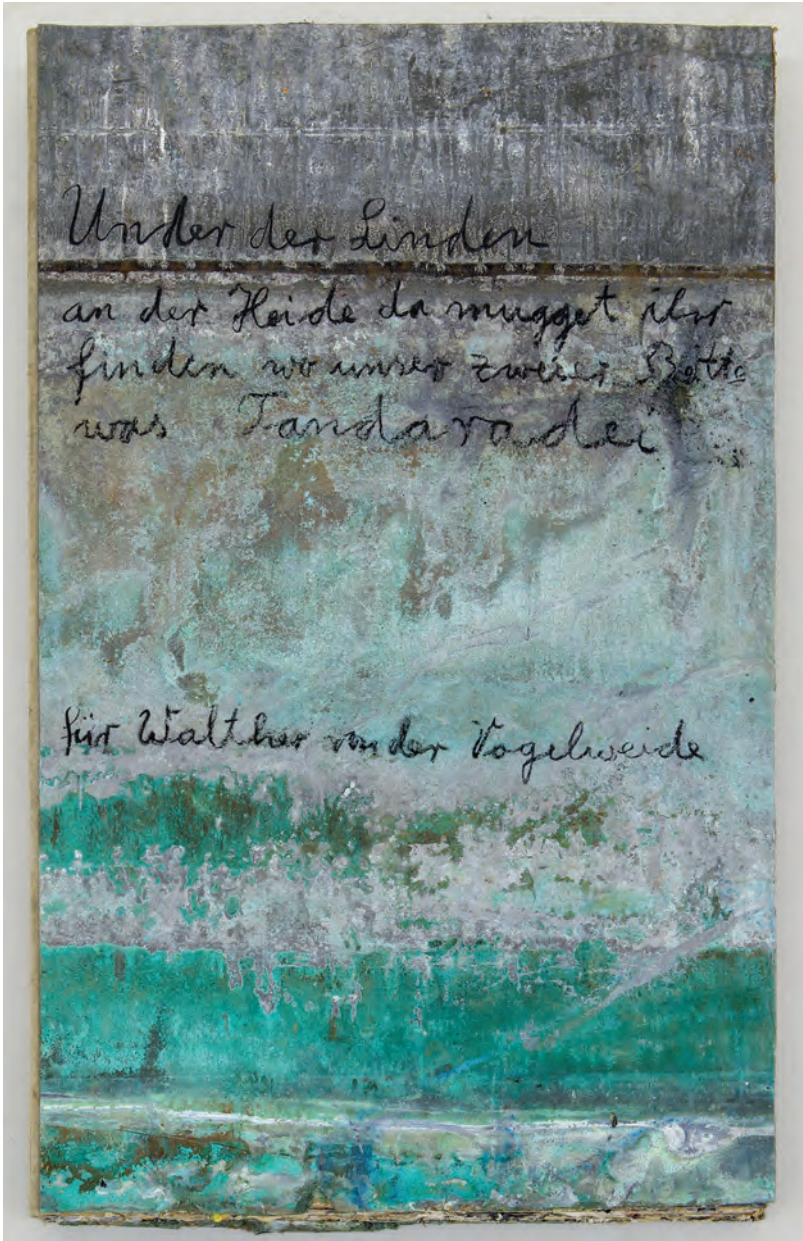
Anselm Kiefer, La Belle de la Seine, 2014 / Acrylic, emulsion, oil, shellac and sediment of electrolysis on canvas 190x360 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Christian Rosenkreuz, 1999 / Acrylic, lead, dried sunflowers and dried roses, snake skin 330x560 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Under der Linden, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas; electrolysed lead; linen bound 95x70x12 cm (closed) - 95x140x12 cm (open), 14 pages (6 double-page spreads front cover & back cover) / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, *Under der Linden*, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas; electrolysed lead; linen bound
95x126x11 cm (open) - 95x63x11 cm (closed), 14 pages (6 double-page spreads + front cover & back cover) / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, *Under der Linden*, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas; electrolysed lead; linen bound 95x70x12 cm (closed) - 95x140x12 cm (open), 14 pages (6 double-page spreads front cover & back cover) / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, *Under der Linden*, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas; electrolysed lead; linen bound
95x126x11 cm (open) - 95x63x11 cm (closed), 14 pages (6 double-page spreads + front cover & back cover) / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Under der Linden, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas; electrolysed lead; linen bound 95x70x12 cm (closed) - 95x140x12 cm (open), 14 pages (6 double-page spreads front cover & back cover) / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Arnold Weinstein

CANZONE DI BLACK MAX (COME È RACCONTATA DAI DE KOONING BOYS)

Era sempre vestito di nero
lunga giacca nera, largo cappello nero,
a volte una cappa
e sottile, e sottile come un nastro di gomma:
Black Max.

Era solito levare quel grande nero cappello
davanti ai caporioni della città
che levavano subito in risposta il loro cappello
non seppero mai che si stavano inchinando a
Black Max.

Sto parlando della notte a Rotterdam
quando proprio la gente della notte di tutta la città
avrebbe trovato quel che poteva
nella vicinanza notturna di
Black Max.

C'erano donne alle finestre
coi corpi in vendita
portavano i riccioli come ragazzine
in piccole case da bambola come prigionieri.
Quando le donne camminavano per la strada
con i letti sulle spalle,
chi le salutava toccandosi la tesa?
Black Max!

E c'erano bellezze in vendita,
l'arte del sorriso -
(solo certa gente percorreva quel miglio di mistero:
artisti, ciarlatani, gente del varietà,
uomini di scienza, acrobati e borghesi).
C'era musica di ferri da calza
fatta da una suonatrice di organetto
con tutti i suoi figli dietro a lei,
Marco, Vito, Benno
(che forte era! sebbene camminasse come una donna)



Anselm Kiefer, La Belle de la Seine, 2014 / Acrylic, emulsion, oil, shellac sediment of electrolysis on canvas 280x280 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

e Carlo, che aveva cinque anni.
Deve essere ancora vivo!

Ah, povero Marco aveva la sifilide, e anche se
non facesti la terribile cura in quei giorni
e impazzisti e moristi
e lui morì.
E vicino alla bara
prima che chiudessero il coperchio,
chi alzò il *suo* coperchio?
Black Max.

Stavo salendo sul treno
andandomene via un giorno
verso i buoni vecchi U.S.A.
quando sentii della musica
sotto le rotaie.
Stava lì sotto il ponte,
lunga giacca nera, largo cappello nero,
suonando l'armonica, con una mano libera
per levare quel cappello verso di me:
Black Max, Black Max, Black Max.

Arnold Weinstein



Anselm Kiefer, *Merkaba Sefer Hechalot*, 2002 / Oil, emulsion, acrylic on canvas with a lead boat and a dried sunflower 190x280 cm / © Anselm Kiefer
Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Merkaba, 2002 / Oil, emulsion and lead on canvas, overall size 280x500x90 cm aircraft carrier 130x348x85 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, *Under the Linden at the Heide*, 2013 / Acrylic, emulsion, oil and shellac on photograph mounted on canvas 280x380x6 cm / © Anselm Kiefer
Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, Pietà, 2007 / Acrylic, oil, shellac and dried branches on photographic paper under glass fronted vetrine 192x281x12 cm / © Anselm Kiefer Photocredit Antonio Maniscalco / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Anselm Kiefer, Untitled, 1995 / Acrylic on canvas 230x170 cm / © Anselm Kiefer /
Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



*Anselm Kiefer, Lasst tausend Blumen blühen, 1998 / Emulsion, acrylic, shellac
330x560 cm / © Anselm Kiefer / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*

Enrico R. Comi

SENZA MISTERO NON C'È ARTE

L'arte può essere anche filosofia
antropologia, sociologia, psicologia, economia
scienza, tecnologia, comunicazione, politica, cultura...
ma ciò non vuol dire che discipline e linguaggi
– considerati singolarmente, a gruppi o come unico insieme
nella dinamica di tutte le possibili relazioni – siano arte.
L'arte è un'energia misterica in perenne apertura e movimento
che cambia, sviluppa e innova la realtà, la quotidianità
i modi di vivere, di essere, di esistere...
senza mistero non c'è arte.

Enrico R. Comi

Milano, 2012/2015

Enrico R. Comi

WITHOUT MYSTERY THERE IS NO ART

Art can also be philosophy
anthropology, sociology, psychology, economics
science, technology, mass media, politics, culture...
but this does not mean that different disciplines and languages
– considered one by one, in groups or as a single whole
in the trend of all possible relations – are art.
Art is a mystery energy in everlasting opening and movement
that changes, develops and renews reality, everyday life
the ways of life, of being, of existing...
without mystery there is no art.

Enrico R. Comi

Milan, 2012/2015



Anselm Kiefer, Lasst tausend Blumen blühen, 2000 / Emulsion, oil, acrylic, shellac, dried roses on canvas / © Anselm Kiefer / Photocredit Boualem Moujaoui / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Anselm Kiefer, The Shape of Ancient Thought, 2012 / Electrolysis on photographic paper on lead 307x440x4 cm / © Anselm Kiefer / Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Anselm Kiefer, Fur Robert Fludd, 2001 / Acrylic, oil, glue, cardboard on lead on canvas; 26 pages plus front and back cover 101x84x6 cm / © Anselm Kiefer
Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



Anselm Kiefer, *Fulcanelli: il mistero delle cattedrali*, 2012 / Oil, acrylic, pastel, steel, lead, chalk and plaster on canvas 380x380x50 cm / © Anselm Kiefer
Photocredit Charles Duprat / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Juan Muñoz portrait
Photo by Hugo Glendinning, 2001
Courtesy Juan Muñoz Estate, Madrid
and Fondazione HangarBicocca, Milan*

Juan Muñoz

“Double Bind & Around”

a cura di / curated by Vicente Todoli

Hangar Bicocca, Milano

9 apr – 23 ag / 9 Ap – 23 Aug 2015

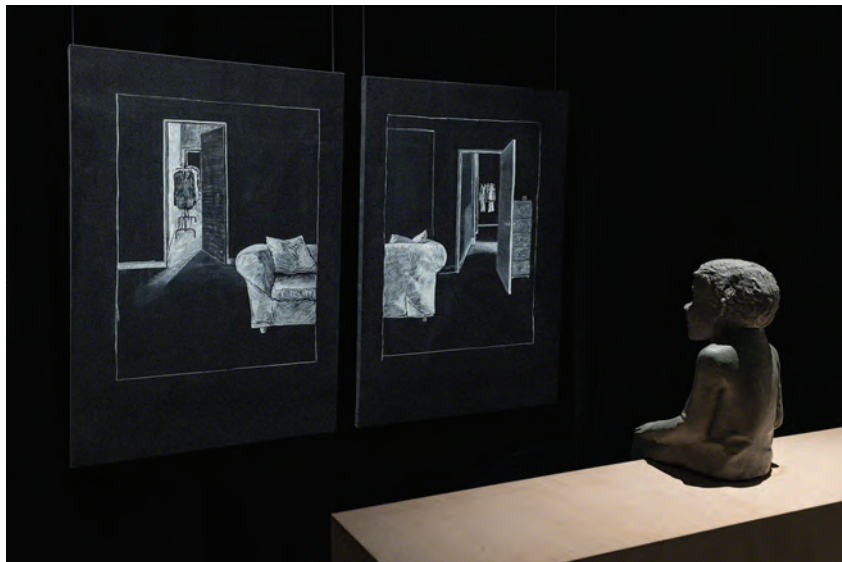
Immagini / Images pp 54-75



Juan Muñoz, Ventriloquist Looking at Double Interior, 1998 / Mixed media on fabric, motor, resin, silicone and wood 146,5 x 100 cm (each drawing) 63 x 25 x 25 cm (figure) / K21 Kunstammlung, Dusseldorf, 2006 / Photo by Jean-Luc Lacroix, © Musée de Grenoble / Courtesy Juan Muñoz Estate, Madrid



*Juan Muñoz, The Wasteland, 1986 /
Bronze, linoleum and steel / Variable dimensions /
HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



Juan Muñoz, Ventriloquist Looking at a Double Interior, 1988-2000 / Polyester resin, fiberglass, silicone, motor, wood, white chalk on fabric / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid

Serge Gavronsky

QUATRE TRYPTIQUES ET UNE CODA

I

| | | |
|-------------|-----------------|-------------------------|
| L'ici | n'est qu'une | étape |
| à peine | lumière | réécriture |
| peut-être | notre terre | s'effritant |
| quelques | traces | pleurant |
| absences | que dire | tout se dissout |
| la parole | même éclat | son double |
| s'envole | le soleil | la pensée |
| vers la loi | lumière/lumière | (dires indéchiffrables) |
| comment | alors | ce sommeil |
| décrire | l'enjeu | l'attente |

II

| | | |
|----------------------|----------------|----------------------|
| <i>non peut-être</i> | pour moi | la visse de l'avenir |
| <i>pour eux</i> | naissant | l'événement |
| süence | éboulement | accumulation |
| effort | vers | le haut |
| interruption | l'insuffisance | les nomes propres |
| ancrage | femmes nues | pieds |
| étrange | leurs chants | se dire "je" |
| exil | simple et pur | le seul |
| spectacle | de face | l'image atroce |
| réel | voix doublée | signe |

III

| | | |
|--------------|-----------|--------------------|
| outrépasser | le risque | pierre aphasique |
| comment | et l'être | son désir |
| se trouver | immobile | battement |
| heure | parures | agir donc |
| la certitude | la quête | elle tresse |
| le point | noir | sur le front |
| la métaphore | querelle | désespoir |
| la lenteur | aussi | chemin et chute |
| l'accompagne | poésie | adéquation seule |
| rose blanche | rose rose | inouïe disparition |

IV

informe
au paradis
futur
je dis
mes yeux
la fait naître
fluide
et puis
à la limite

Empyrée
le souvenir
l'oubli
elle
fête éperdue
l'idée
chaque fois
enjambement
la parole

tout est paradis
devient le sort
en attente
elle est
je la boie
naissance
elle m'échappe
je la découvre
trou dans le lieu.

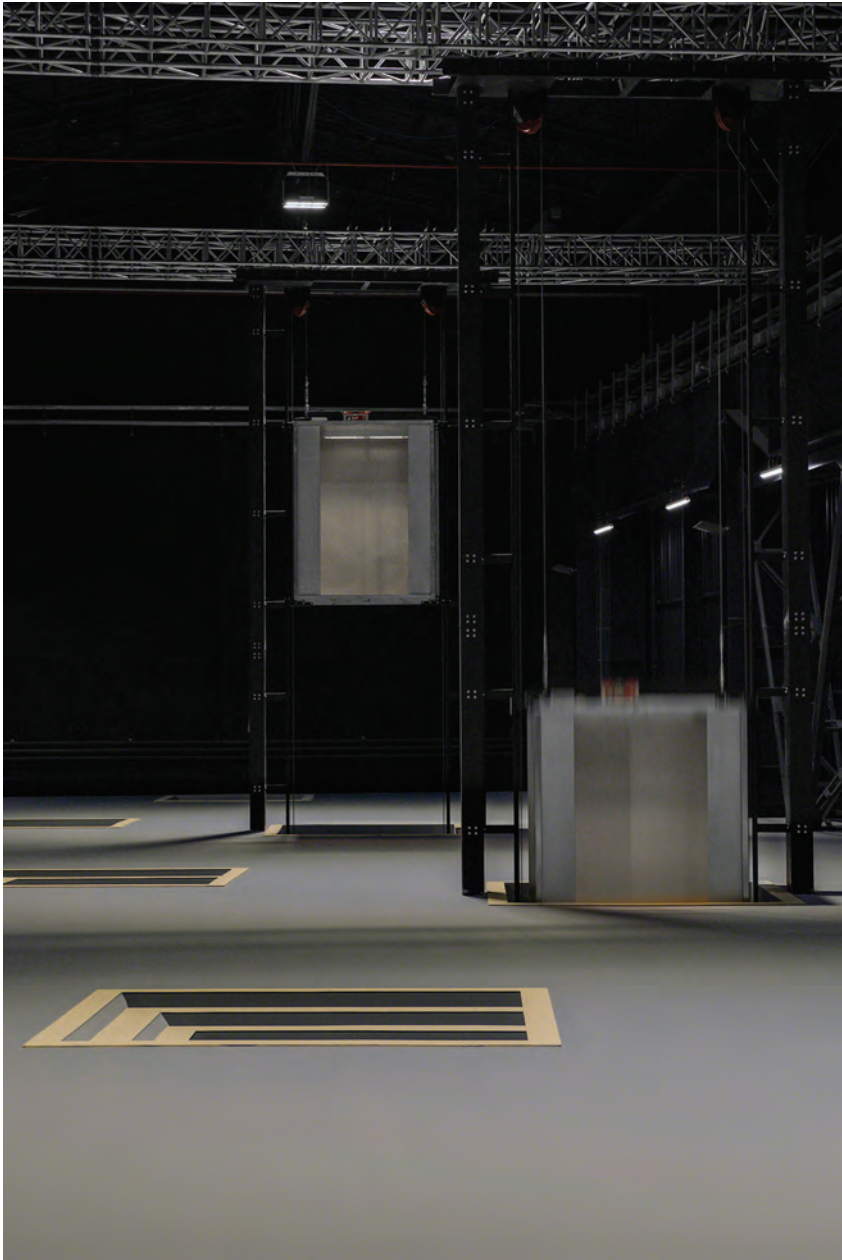
Coda

le si
son regard
tout:
la mémoire
images

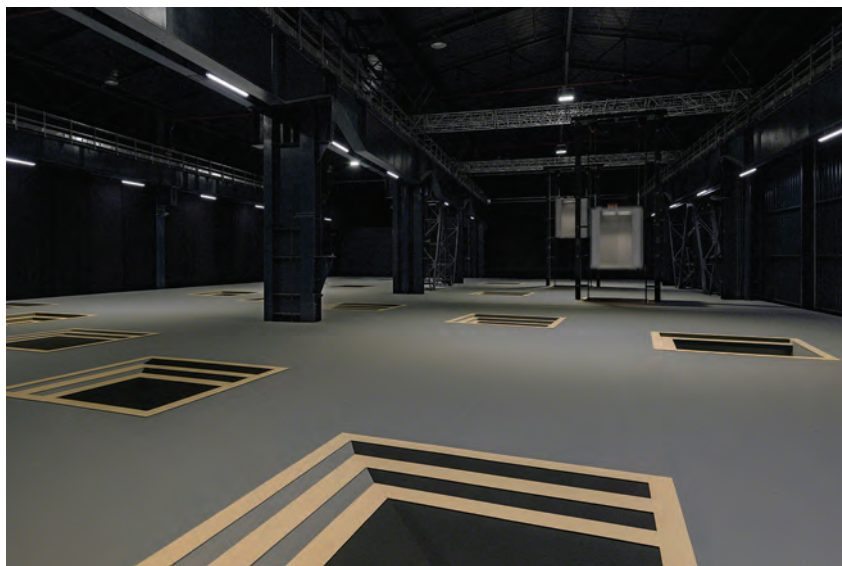
accroissant (e)
l'enfance
éviter l'horreur
comment la dire
traversées

le lait
et le rire
l'imparlé
le glissement
du non sens.

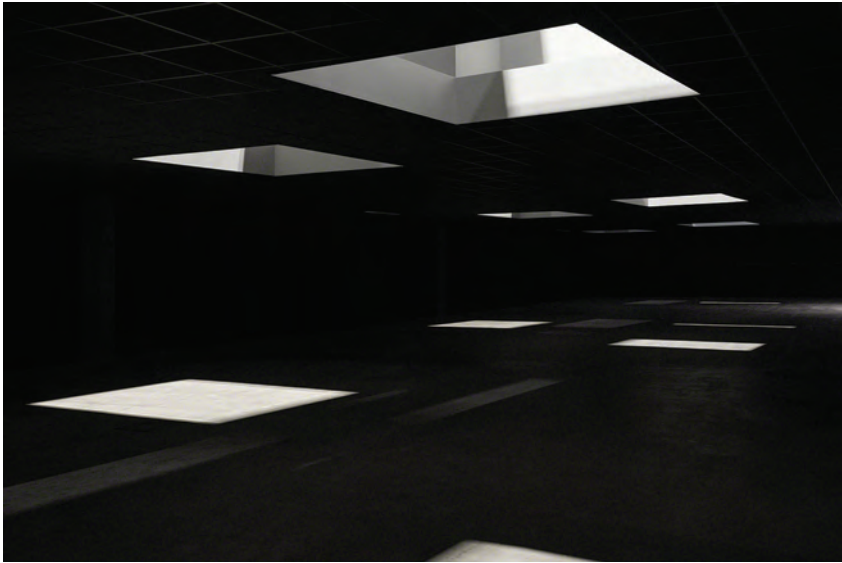
Serge Gavronsky



*Juan Muñoz, Double Bind, 2001 / Polyester resin, natural pigment, canvas;
two lifts; fiberglass, wood, metal, PVC, water paint, mineral false ceiling, LED,
phosphorescent light / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015
Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The
Estate of Juan Muñoz, Madrid*



*Juan Muñoz, Double Bind, 2001 / Polyester resin, natural pigment, canvas; two lifts; fiberglass, wood, metal, PVC, water paint, mineral false ceiling, LED, phosphorescent light / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015
Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



*Juan Muñoz, Double Bind, 2001 / Polyester resin, natural pigment, canvas; two lifts; fiberglass, wood, metal, PVC, water paint, mineral false ceiling, LED, phosphorescent light / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015
Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



*Juan Muñoz, Double Bind, 2001 (detail) / Polyester resin, natural pigment, canvas; two lifts; fiberglass, wood, metal, PVC, water paint, mineral false ceiling, LED, phosphorescent light / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015
Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*

Serge Gavronsky

FOUR TRYPYCHS AND A CODA

I

| | | |
|----------------|-------------|--------------------------|
| Here | is only a | stage |
| hardly | light | rewriting |
| perhaps | our earth | frittering away |
| some | traces | crying |
| absences | saying | everything dissolves |
| speech | same éclat | its double |
| flies | the sun | thought |
| toward the law | light/light | (undecypherable sayings) |
| how | then | this sleep |
| describe | the stakes | the waiting |

II

| | | |
|--------------------|-----------------|-------------------------|
| <i>not perhaps</i> | for me | the screw of the future |
| <i>for them</i> | born | the event |
| silence | crumbling | accumulation |
| effort | toward | the above |
| interruption | insufficiency | proper names |
| anchoring | naked women | feet |
| erring | their songs | to say "I" |
| exile | simple and pure | the only |
| spectacle | facing | the atrocious image |
| real | voice doubled | sign |

III

| | | |
|-----------------|-----------|--------------------------|
| beyond reach | the risk | aphacis stone |
| how | and being | its desire |
| find oneself | immobile | beating |
| hour | make-up | to act then |
| certitude | the quest | she braids |
| the point | black | on her forehead |
| the metaphor | quarrel | despair |
| slowness | also | path and fall |
| accompanies him | poetry | sole adequation |
| white rose | rose rose | incredible disappearance |

IV

inform
in Paradise
future
I say
my eyes
let her live
fluid
and then
symmetry
at the end

Empyrean
remembrance
forgetfulness
she
lost festival
the idea
each time
enjambment
nothing
speech

all is Paradise
become fate
expecting
she is
I drink her
life
she escapes me
I uncover her
neologism
hole in the site

Coda

the if
her eyes
everything
memory
images

growing
childhood
avoid horror
how to express it
crossed by

milk
and laughter
the unspoken
sliding away
non-meaning.

Serge Gavronsky



*Juan Muñoz, Installation view “Double Bind & Around” /
HangarBicocca, Milan, 2015 /
Photo © Attilio Maranzano /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan;
The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



Juan Muñoz, The Nature of Visual Illusion, 1994-1997 (detail) / Polyester resin, natural pigment, canvas and acrylic on canvas / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid; MACBA Collection. MACBA / Foundation. Private long term loan



Juan Muñoz, Conversation Piece, 1996 (detail) / Polyester resin, natural pigment, canvas, steel cable / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid



Juan Muñoz, Conversation Piece, 1996 (detail) / Resin and steel cable 164 x 80 x 80 cm (each figure approx.) / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009 / Photo by Attilio Maranzano / Courtesy Juan Muñoz Estate, Madrid

Serge Gavronsky

QUATTRO TRITTICI E UNA CODA

I

| | | |
|----------------|------------------|-----------------------|
| Qui | è solo una | tappa |
| appena | luce | riscrittura |
| forse | la nostra terra | sciupando |
| qualche | traccia | piangendo |
| assenza | che dire | ogni cosa si dissolve |
| il discorso | stesso splendore | il suo doppio |
| vola | il sole | pensiero |
| verso la legge | luce/luce | (detti indecifrabili) |
| come | poi | questo sonno |
| descrivere | i pali | l'attesa |

II

| | | |
|------------------|------------------|--------------------|
| <i>non forse</i> | per me | la vite del futuro |
| <i>per loro</i> | nato | l'avvenimento |
| silenzio | crollo | accumulazione |
| sforzo | verso | l'altro |
| interruzione | l'insufficienza | nomi propri |
| ancoraggio | donne nude | piedi |
| errore | i loro canti | dire "IO" |
| esilio | semplici e puri | il solo |
| spettacolo | di viso | l'immagine atroce |
| reale | voce raddoppiata | segno |

III

| | | |
|---------------|------------|------------------------|
| oltrepassare | il rischio | pietra afasica |
| come | e l'essere | il suo desiderio |
| trovarsi | immobile | battito |
| ora | ornamento | agire allora |
| certezza | la ricerca | lei intreccia |
| il punto | nero | sulla fronte |
| la metafora | disputa | disperazione |
| la lentezza | anche | cammino e caduta |
| lo accompagna | poesia | unico adeguamento |
| rosa bianca | rosa rosa | incredibile sparizione |

IV

informare
in Paradiso
futuro
dico
i miei occhi
lasciatela vivere
fluida
e poi
simmetria
alla fine

Empireo
il ricordo
dimenticanza
lei
festa perduta
l'idea
ogni volta
sinafia
nessun
discorso

tutto è Paradiso
diventa destino
in attesa
lei è
io la bevo
vita
lei mi sfugge
io lo scopro
neologismo
foro nel luogo.

Coda

il se
i suoi occhi
tutto
memoria
immagini

crescente
infanzia
evitare orrore
come esprimerlo
attraversate

latte
e risata
il non detto
lo slittamento
dal non-senso

Serge Gavronsky



*Juan Muñoz, Conversation Piece, Dublin, 1994 (detail) / Polyester resin, silicon, natural pigment, canvas / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015
Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



*Juan Muñoz, Installation view "Double Bind & Around" /
HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid*



Juan Muñoz, Many Times, 1999 / Polyester resin, natural pigment, canvas / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid



Juan Muñoz, Many Times, 1999 / Polyester resin, natural pigment, canvas / Variable dimensions / HangarBicocca, Milan, 2015 / Photo © Attilio Maranzano / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan; The Estate of Juan Muñoz, Madrid

Damián Ortega

“Casino”

a cura di / curated by Vicente Todoli

Hangar Bicocca, Milano

5 giu – 8 nov / 5 Jun – 8 Nov 2015

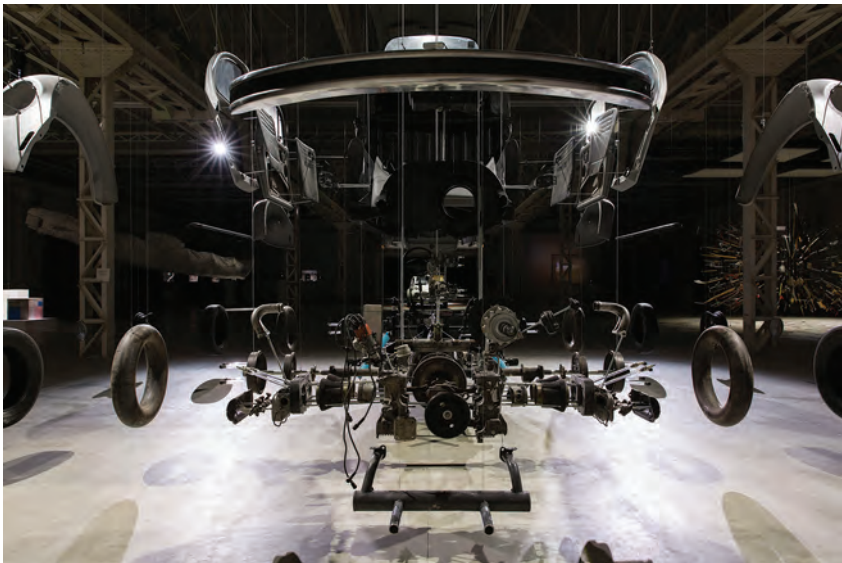
Immagini / Images pp 76-97



*Artist's portrait / Photo: Agostino Osio /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan*



*Damián Ortega, Cosmic Thing, 2002 / Photo: Agostino Osio / Courtesy
Fondazione HangarBicocca, Milan*



*Damián Ortega, Cosmic Thing, 2002 / Photo: Agostino Osio / Courtesy
Fondazione HangarBicocca, Milan*



*Damián Ortega, Cosmic Thing, 2002 / Photo: Agostino Osio / Courtesy
Fondazione HangarBicocca, Milan*

Antonino Mazza

STRUCTURES OF CHAOS *

In the beginning God

Created Heavens

And the earth / And the earth

Was Without form / and void And

In the end

there is Verse to re-form

Chaos

In the universe.

Antonino Mazza

* From Structures of Chaos

Antonino Mazza

STRUTTURE DEL CAOS *

All'inizio Dio

Creò i Cieli

E la terra / E la terra

Era Senza forma / e vuota E

Alla fine

c'è il Verso da ri-formare

Caos

Nell'Universo.

Antonino Mazza

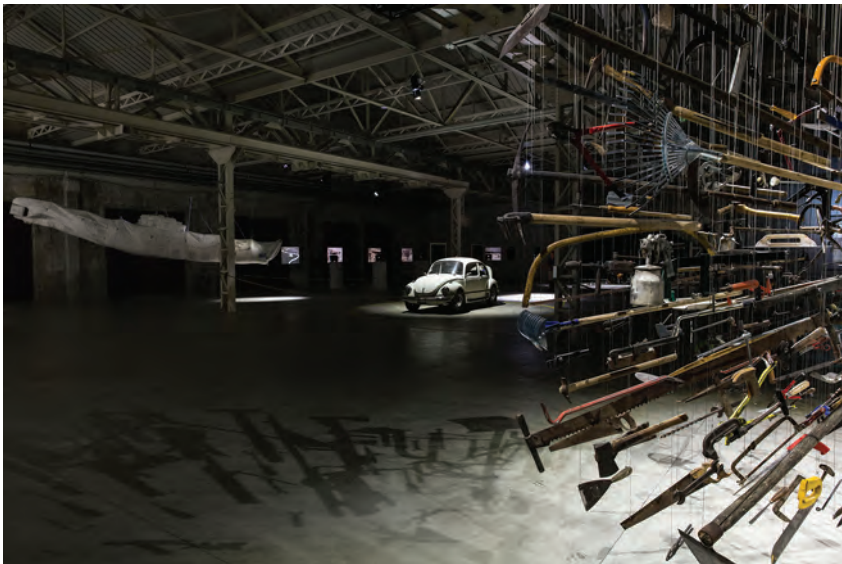
* Da Strutture del Caos



Damián Ortega, "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



Damián Ortega, "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



Damián Ortega, "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



Damián Ortega, "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan

Antonino Mazza

MINOTAURO (SELF PORTRAIT) *

“Self-depreciation is another characteristic of the oppressed, which derives from their internalization of the opinion the oppressors hold of them”.

Paulo Freire

grinner grinning faces for me
(fish purpled for the bubbled pool)
are you sitting comfortably (to key?)

now and then casting a friend
in the glaring
put him-off at the sun
why should the glass-eyed hide
the directing of the spying

picking through a hair's head (bull
to the hear) but listening from the shadow
watching in me

turned and see
and the cheeks (frog's skin) hang
at the tremble of a bushy-lip

Antonino Mazza

* From Structures of Chaos

Antonino Mazza

MINOTAURO (AUTORITRATTO) *

*“L’auto-svalutazione è un’altra
caratteristica degli oppressi,
che deriva dalla loro
interiorizzazione dell’opinione
che gli oppressori hanno di loro”.*
Paulo Freire

più sogghignose facce sogghignanti per me
(pesce imporporato per lo specchio d’acqua spumeggiato)
sei tu seduto comodamente (per accordare?)

di tanto in tanto gettando un amico
nel riverbero
rimandolo al sole
perché dovrebbe quello con l’occhio di vetro nascondere
la direttiva dello spionaggio

scavando attraverso una testa di capelli (discorso contraddittorio
all’udito) ma ascoltando dall’ombra
che veglia in me

girato e guarda
e le guance (pelle di rana) attaccano
al fremito di un labbro cespuglioso

Antonino Mazza

* Da Strutture del Caos



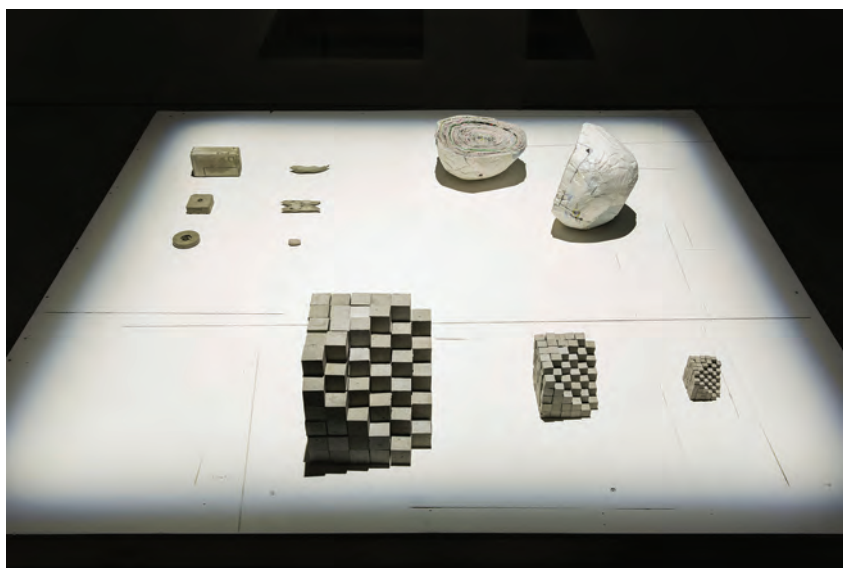
Damián Ortega, Moby Dick, 2004 / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



Damián Ortega, Moby Dick, 2004 / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



*Damián Ortega, Types of Terrain, 2007 / Photo: Agostino Osio / Courtesy
Fondazione HangarBicocca, Milan*



Damián Ortega, "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



Damián Ortega , "Casino", installation view / Photo: Agostino Osio / Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan



*Damián Ortega, Borromeo's Knots 3 (detail), 2011 / Photo: Agostino Osio /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan*

Antonino Mazza

LABYRINTH (TORTUOUS PASSAGE) *

Never slice eyes in the dark
Keep them white and dying
for what is volcanic for a mouth
is thorny
 in richness for the black

Never tie bones at the light
Keep them fat and sparse
For what the rays can spur
 For thick-lipped-hair

The sheets pool
 To bangle into off-white

Always out-paired from black to white
Keep to the sundark
For what the lamp can sky by asphalt rays
The ice uncooled eruption is white
 In charcoaled heat

Antonino Mazza

* From Structures of Chaos

Antonino Mazza

LABIRINTO (PASSAGGIO TORTUOSO) *

Non affettare mai occhi nel buio
Tienili puri e che si tingono
per quello che è vulcanico per una bocca
È arduo
 in ricchezza per il nero

Non congiungere mai ossa alla luce
Tienile grasse e sparse
Per quello che i raggi possono stimolare
 Per folti capelli sfiorati con le labbra

Le lenzuola si associano
 A braccialetto alla fine del bianco

Sempre non-accoppiati dal nero al bianco
Tieniti nell'ombra
Per quello che il sole può innalzare coi raggi d'asfalto
L'eruzione di ghiaccio non gelato è bianca
 Un calore carbonizzato

Antonino Mazza

* Da Strutture del Caos



*Damián Ortega, Hollow/Stuffed: market law, 2012 / Photo: Agostino Osio /
Courtesy Fondazione HangarBicocca, Milan*



*Damián Ortega, Pico cansado, 1997 / Photo: Agostino Osio / Courtesy
Fondazione HangarBicocca, Milan*



Franz West, ohne Bezeichnung, 1987

Franz West *

VESUV

Die Ofenrohr, Femininum des Rohres, verkrustet (doppelte Reduktion) Grauslichkeit im schönen Schein so wie Gedanken Skulpturen fliehen sind Eros und Psyche ein natürliches Paar. Mit Spundloch

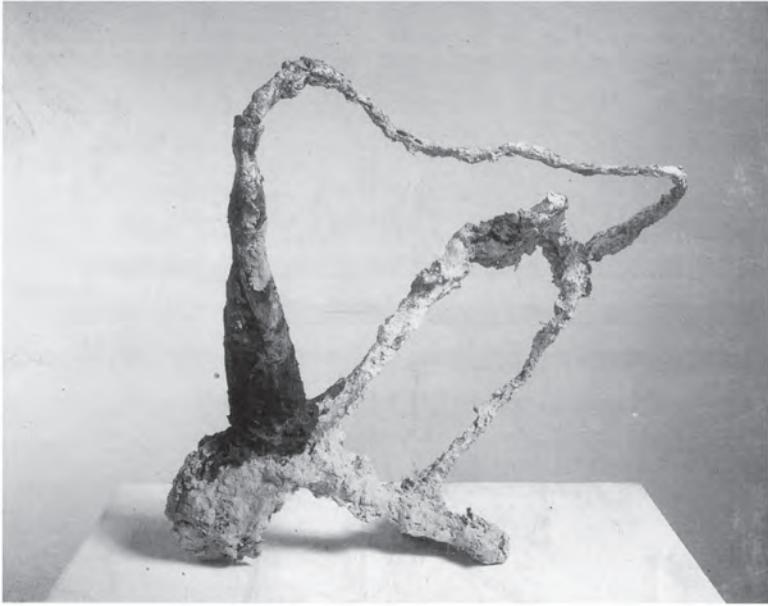
Franz West

Franz West *

VESUVIO

La canna da stufa, femminile di tubo, incrosta (riduzioni doppie) mostruosità nella bella luce. Così come i pensieri fuggono alle sculture Eros e Psyche sono una coppia naturale. Con cocchiame

Franz West



Franz West, 1988



Franz West, Referenz, 1988

Cinque poesie di Enrico R. Comi *

GLI OCCHI PERDUTI

Gli occhi perduti
nella bruma di calura, l'ombra
fugge il passo inquieto
e fugge e fugge oltre
la collina della stanza vuota
il cuore pieno di niente
lei
altrove

CHIATTE E BATTELLI

chiatte e battelli
in una prigione d'aria rarefatta
tutti gli orologi senza lancette
perse il tempo sul treno senza rotaie
se ne va così com'era venuto
in una calotta a imbuto
malinconia di un io assente assente
vertigine di una voragine vuota vuota



Franz West, 1986

MEMORIE DI PIETRA

per Amelia Rosselli

Memorie di pietra - di morte
freme come uccello ferito
impaurita
dentro una stanza vuota di ricordi

interroga il suo sguardo
sanguina la sua voce frammenti
di croce
le bucano il petto

portate un guanciale di piume
affinché poggi la testa bianca
stanca

riposa riposa uccellino
il sole già dipinge cieli
per i tuoi liberi voli

SGOZZARONO L'AGNELLO

sgozzarono l'agnello, lacrime
di sale asciugarono le acque
il boia visse le lande deserte
della solitudine, il sale bruciò
la sua pelle, chiese aiuto
quando il pentimento è sincero
il perdono non si può negare
il dolore resta

DISCUTEVANO DA ORE

Discutevano da ore
forse da giorni, forse
da una vita

— Maestro, c'è qualcosa più triste
della morte?

— Sì qualcosa c'è

— E cos'è mai...?

— Più triste della morte
è che qualcuno muoia prima
di morire

Enrico R. Comi



Franz West, Ohne Titel, 1988, Galleria Giorgio Persano, Torino

Five poems by Enrico R. Comi*

THE EYES LOST

The eyes lost
in the hot mist, the shadow
flees the restless step
and flees and flees beyond
the hill of an empty room
heart full of nothing
she
 elsewhere



Franz West, o.T., 1987, Galerie Peter Pakesch, Wien

BARGES AND BOATS

barges and boats
in a prison of rarified air
all the watches without hands
he lost time on the train without tracks
he goes away so as he came
in a funnel-like bowl
melancholy of an absent absent Ego
dizziness of an empty empty chasm



Franz West, Artefakt, 1986

MEMORIES OF STONE

for Amelia Rosselli

Memories of stone - of death
she shudders like a wounded bird
frightened
within a room empty of remembrances

her stare interrogates
her voice bleeds
pieces of a cross
pierce her chest

carry a feather pillow
until she rests her tired white
head

sleep sleep little bird
already the sun paints a sky
for your free flight

THEY SLIT THE THROAT OF THE LAMB

they slit the throat of the lamb, tears
of salt dried the waters
the executioner lived the barren lands
of solitude, the salt burned
his skin, he pleaded for help
when repentance is sincere
pardon cannot be denied
the pain endures



Franz West, *Verstimmtheit*, 1986

THEY ARGUED FOR HOURS

They argued for hours
maybe days, maybe
a whole life

— Master, is there something sadder
than death?

— Yes, there's something

— And what is it...?

— Sadder than death
is that someone dies before
dying

Enrico R. Comi

Thirteen American poets of the '80s *

JOHN ASH
GEORGE BRADLEY
DONALD BRITTON
DOUGLAS CRASE
JONATHAN GALASSI
JOHN KOETHE
ANN LAUTERBACH
WILLIAM LOGAN
SHARON OLDS
MOLLY PEACOCK
KATHA POLLIT
JIM POWELL
PATRICIA STORACE

Introductory statement

This small anthology represents a selection of work by thirteen poets in their thirties and forties, most of whom live in or are native to New York though Jim Powell is a bona fide Californian.

(John Ash is a Briton, but his residence in New York qualifies him, in the editor's eyes, for inclusion).

It would be wrong to see these disparate writers as making up any sort of group. What these poets share, perhaps, is an interest in intellectual issues and their relationship to the lyric. Needless to say, there are many other brands of poetry being written in American in 1980s.

Jonathan Galassi

Tredici poeti americani degli anni '80*

JOHN ASH
GEORGE BRADLEY
DONALD BRITTON
DOUGLAS CRASE
JONATHAN GALASSI
JOHN KOETHE
ANN LAUTERBACH
WILLIAM LOGAN
SHARON OLDS
MOLLY PEACOCK
KATHA POLLIT
JIM POWELL
PATRICIA STORACE

Dichiarazione introduttiva

Questa piccola antologia presenta una selezione di lavori di tredici poeti sulla trentina e quarantina, molti dei quali abitano o sono nativi di New York, mentre Jim Powell veramente è un californiano. (John Ash è un britannico, ma la sua residenza a New York lo qualifica, agli occhi dell'editore, per inclusione).

Sarebbe sbagliato vedere questi scrittori così diversi come formanti un qualsiasi tipo di gruppo. Ciò che questi poeti dividono, forse, è un interesse in argomenti intellettuali e la loro relazione al lirico. Inutile dire che ci sono molti altri tipi di poesia che è scritta in americano negli anni '80.

Jonathan Galassi

ZEPHYR

The silver light that shines on the floor
through the branches of the silver birch
is watery because the sky
is full of water. Spring has arrived
in its usual difficult careless way,
backing and filling, blowing hot and cold,
mucking things up.

You could be its zephyr with your cheeks
ruddy and bursting,
aloft and leaning into the change,
the new breeze pushing the curls at your forehead back,
brave like a snapping pennant
or a kite defining the currents over
the soggy fields, or charting the boundaries
in your sweatsuit on the horizon,
hard to make out except for your lope,
your canter which can be read
for hundreds of yards like the words
they trail over beaches in summer:

READ THIS, DRINK THIS, BUY THIS...

BE THIS, you seem to be saying, **BE**
a part of this, as the naked trees
sway in their willing way and the young sun
still fails to break through the strength of the clouds
hovering over the parti-colored crowd,
and gusts of not-unfriendly wind transport you
everywhere, though nowhere we have been.

Jonathan Galassi

ZEFFIRO

L'argentea luce che brilla sul pavimento
attraverso i rami della betulla argentata
è acquosa perché il cielo
è pieno d'acqua. La primavera è arrivata
nel suo solito difficile trascurato modo
indietreggiando e diffondendo, soffiando caldo e freddo,
abbracciando cose.

Tu potresti essere il suo zeffiro con le tue guance
rubiconde e scoppianti
in volo e inclinato nel cambiamento,
la nuova brezza che spinge i riccioli dietro la tua fronte,
audace come una bandiera sveltante
o un aquilone che delimita le correnti sopra
i campi bagnati, o facendo il grafico dei confini
nella tua tuta all'orizzonte
difficile da realizzare eccetto che per i tuoi balzi
il tuo galoppo che può essere letto
per centinaia di iarde come le parole
che tracciano sopra le spiagge in estate
LEGGI QUESTO, BEVI QUESTO, COMPRA QUESTO...

SII QUESTO, sembra tu dica, **SII**
una parte di questo, mentre i nudi alberi
ondeggiano nel loro modo spontaneo e il giovane sole
non riesce ancora ad aprirsi un varco nella solidità delle nuvole
che sorvolano la folla variopinta
e folate di vento non ostili ti trasportano
ovunque, sebbene siamo stati in nessun luogo.

Jonathan Galassi

ILLEGITIMACY

I.

An hour or two in bed — my family history.
I am caught in your act — like those cameras
planted in hotel rooms to catch
politicians at illicit sex,
I am the evidence of your kisses,
the proof of acts best unrecorded,
the reel of film replaying
the one domestic moment we three shared —
you begetting and begetting me.

Hence, the stigma of the illegitimate
in whom father and mother
are left coupling forever
so the child appears,
as it were, impaired,
conclusive proof of the social fear
that love outlasts lovers, and *is* eternal.
We bastards know it.
Trapped here in the love
that used a man and woman
as its instruments, it seems clear
that when the weather at last
turns radioactive,
and the temperature vaults
past boiling point
when the earth slips from the universe
like a hand from a black glove,
love will rush into the vacuum —
and caress it.

II.

Caught as I was in the spokes of your kissing,
I know the world as a web of unions

ILLEGITTIMITÀ

I

Un'ora o due a letto - la storia della mia famiglia.
Sono catturata nel vostro atto — come quelle macchine fotografiche
montate nelle camere d'albergo per catturare
i politici in illecito sesso,
sono l'evidenza dei vostri baci,
la prova di atti non meglio registrati,
il rullino di film che proietta di nuovo
l'unico momento di famiglia che noi tre abbiamo condiviso —
voi procreando e procreando me.

Da qui, il marchio dell'illegittimo
nel quale padre e madre
hanno rotto l'accoppiamento per sempre
così la bambina sembra,
com'era, indebolita,
conclusiva prova del timore sociale
che l'amore dura più degli amanti, ed è eterno.
Noi bastardi lo sappiamo.
Intrappolati qui nell'amore
che usò un uomo e una donna
come suoi strumenti, sembra chiaro
che quando il tempo alla fine
diventa radioattivo,
e la temperatura balza
oltre il punto di bollitura
quando la terra si sfilta dall'universo
come una mano da un guanto nero,
l'amore si trascinerà nel vuoto -
e lo accarezzierà.

II

Catturato come fui nei raggi dei vostri baci,
conosco il mondo come una trama di accordi

that words are the matings of syllables
that piano keys breed
as they lie beside each other,
that scissors are men and women;
two blades, they cut through anything
that obstructs their joining.

III.

Mother and Father,
lavish and careless
you left kisses everywhere
on the sheets on the glasses
on the walls on the night —
before you knew kisses were permanent.
One settled on my face,
and trembles there —
my mouth its imprint.

Patricia Storace



Franz West, 1983

che le parole sono gli accoppiamenti di sillabe
che i tasti del piano procreano
mentre giacciono uno di fianco all'altro,
che le forbici sono uomini e donne;
due lame, tagliano qualsiasi cosa
ostruisca il loro unirsi.

III

Madre e Padre,
prodighi e noncuranti
lasciate baci dappertutto
sulle lenzuola sui bicchieri
sui muri sulla notte —
prima che sapeste che i baci erano permanenti.
Uno si fissò sul mio viso,
e tremò lì —
la mia bocca la sua impronta.

Patricia Storace



Franz West, *Gegenwart*, 1986

THE CONNOISSEUSE OF SLUGS

When I was a connoisseuse of slugs
I would part the ivy leaves, and look for the
naked jelly of those gold bodies,
translucent strangers glistening along the
stones, slowly, their gelatinous bodies
at my mercy. Made mostly of water, they would shrivel
to nothing if they were sprinkled with salt,
but I was not interested in that. What I liked
was to draw aside the ivy, breathe the
odor of the wall, and stand there in silence
until the slug forgot I was there
and sent its antennae up out of its
head, the glimmering umber horns
rising like telescopes, until finally the
sensitive knobs would pop out the ends,
delicate and intimate. Years later,
when I first saw a naked man,
I gasped with pleasure to see that quiet
mystery reenacted, the slow
elegant being coming out of hiding and
gleaming in the dark air, eager and so
trusting you could weep.

Sharon Olds

LA CONOSCITRICE DI LUMACHE

Quando ero una conoscitrice di lumache
separavo le foglie di edera e cercavo
la pura gelatina di quei corpi dorati,
sconosciuti traslucidi che brillano lungo
le pietre, lentamente, i loro corpi gelatinosi
alla mia mercé. Fatti soprattutto d'acqua, si accartocciavano
contro nulla se venivano aspersi di sale,
ma non mi interessava. Ciò che mi piaceva
era scostare l'edera, respirare
l'odore del muro, e stare lì in silenzio
finché la lumaca dimenticava che ero là
e tirava fuori le antenne dalla
testa, le scure corna luccicanti
innalzantesi come telescopi, finché infine le
protuberanze sensibili buttavano fuori le estremità
delicate e intime. Anni più tardi,
quando vidi per la prima volta un uomo nudo,
rimasi senza fiato per il piacere di vedere riprodotto
quel dolce mistero, il lento
essere elegante uscire dal nascondiglio e
scintillare nell'aria scura, ardente e così
fiduciosa che potresti piangere.

Sharon Olds

THE SUDDEN ENDING OF THEIR DREAM

The sudden ending of their dream
came when the wall collapsed
and they saw the water-wheel stop turning.
Something like a dust-cloud, but hunched
like an animal, rushed towards them.
They could no longer hear their neighbour
at his piano, and the birds
seemed to drop like stones. So they began again
outfacing what menaced their association.
Whose business was it but theirs? Not
history's or time's. The police were not watching them
although their vans rushed past hissing in the rain,
and black princesses sheltered nervously in doorways.

They began again, —
under the chestnuts in flower, on the bridges,
under the marvellous clouds, beside the statues.
If anything could be saved they would save it.
If life was empty they would bring food and flowers,
wine and illustrated books.
They staggered home in the evenings
carrying bread and enormous newspapers,
still thinking of the bronze head
they had seen in the museum. Light flashed
from the rim of a lunette. Storms of laughter passed over them.
A party was always going on in the courtyard below,
and as the wall began to crack behind them
they studied the plans for the kiosk they would build.
It was the old urge not to be shut out of heaven,
not to shut heaven out. The sky kissed their hands.

John Ash

L'IMPROVVISA FINE DEL LORO SOGNO

L'improvvisa fine del loro sogno
arrivò quando il muro crollò
e videro la turbina elettrica smettere di girare.
Qualcosa come una nube di polvere, ma incurvata
come un animale, balzò verso di loro.
Non poterono più sentire il loro vicino
al suo piano, e gli uccelli
parevano cadere come pietre. Così ricominciarono
a sfidare ciò che minacciava la loro associazione.
Chi riguardava se non loro? Non
la storia nè il tempo. La polizia non li sorvegliava
sebbene i loro furgoni sfrecciassero sibilanti nella pioggia,
e principesse nere riparassero nervosamente nei portoni.

Ricominciarono, —
sotto i castagni in fiore, sui ponti,
sotto le nubi meravigliose, accanto alle statue.
Se qualcosa poteva essere salvato loro l'avrebbero salvato.
Se la vita era vuota loro avrebbero portato cibo e fiori,
vino e libri illustrati.
Barcollarono verso casa nella sera
portando pane e giornali enormi,
pensando ancora alle teste di bronzo
che avevano visto al museo. La luce balenava
dalla montatura di un occhiale. Scrosci di risate passarono su di loro.
Una festa era sempre in corso nel cortile di sotto,
e mentre i muri incominciavano a scricchiolare dietro di loro
studiavano i piani per il chiosco che avrebbero costruito.
Era un vecchio impulso non essere chiuso fuori dal paradiso,
non chiudere fuori il paradiso. Il cielo baciò le loro mani.

John Ash

VIRGULE

The arrow pointing two directions
Is a looser more open form of display,
More like the subsidiary decor

A door divulges, opening upon
A continuum of hidden driveways,
Than the steep, reversible terraces

Of a zipper. Yet how often
Have I mounted a similar staircase,
Only to find myself, impatient,

On the floor below, pale
As a Pierrot on a cocktail napkin,
Having attained a level

Now detached from the rest
Of the structure. So autumn
Exerts pressure on the fizzing,

Bright bulk of late summer,
Upends the light
To expose its corroded underbelly

Next week and the week after
Embarking on time, but ahead
Of our schedule: the ash

Of their once twice-shy contents
Sucked back into the hanging fire
That burns you at both ends.

Donald Britton

VIRGULE

La freccia indicante due direzioni
È una forma di esibizione più sciolta, più aperta,
Più simile al decoro sussidiario

Che una porta mostra, aprendosi su
Un continuum di viali nascosti,
Delle scoscese, ribaltabili terrazze

Di una cerniera. Ciononostante quanto spesso
Son salito su una scalinata simile,
Solo per trovarmi, impaziente,

Sul pavimento sotto, pallido
Come un Pierrot su un tovagliolo da cocktail,
Avendo raggiunto un livello

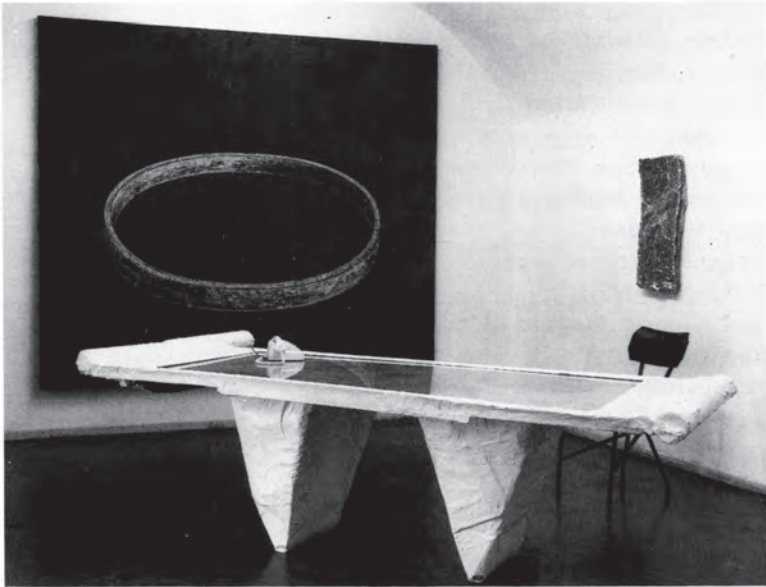
Ora isolato dal resto
Della struttura. Così l'autunno
Esercita una pressione sulla massa

Frizzante, luminosa, di fine estate,
Alza la luce
Per esporre la sua pancia corrosa,

La prossima settimana e la settimana dopo
Iniziando in tempo, ma più avanti
Del nostro orario: la cenere

Dei loro contenuti una due volte riservati
Risucchiata nel fuoco pendente
Che ti brucia ad entrambe le estremità.

Donald Britton



Franz West, Tisch, 1983



Franz West, Element, 1983



Franz West, Element, 1983

MY COLLEGE SEX GROUP

All my girlfriends were talking about sex and the vibrators they ordered from “Eve’s Garden” which came with genital portraits of twelve different girls. All my friends’ needs swirled around me while their conversations about positions crescendoed and they waved their vibrators — black rubber things. Saved by volubility I looked at the relations of labia to clitori — look, there was one like mine, labia like chicken wattles below a hooded clitoris. “Girls! of these twelve genital portraits, which are you?” I couldn’t ask. I was so happy to have found myself, or someone like me: the portrait held the hair all back and popped the clitoris out like a snapdragon above the dark vaginal stem.

Oh God, it was me! (*And another*, I stopped, *another*: someone else was like me, and one was like her. There we were, throughout the world). When my order for the vibrator was filled, I’d get my portrait. “Look”, I’d say to the next one before I got undressed, “this is what you’re getting. I’m not alone, or ugly, if that’s what you’re thinking”.

Molly Peacock

IL MIO GRUPPO SESSUALE AL COLLEGE

Tutte le mie amiche parlavano di sesso e dei vibratori che ordinarono a “Il giardino di Eva” che arrivarono con i ritratti dei genitali di dodici ragazze diverse. Tutti i bisogni delle mie amiche ruotavano intorno, a me mentre i loro discorsi sulle posizioni andavano crescendo e brandivano i loro vibratori — cose di gomma nera. Risparmiata dalla volubilità guardavo le relazioni di labia e clitoride — guarda, ce n’era una come la mia, labia come bargigli di pulcino sotto un clitoride incappucciato. “Ragazze! di questi dodici ritratti di genitali, quali siete voi?” Non potevo chiedere. Ero così felice di aver trovato me stessa, o qualcuna come me: la fotografia teneva i peli all’indietro e faceva uscire il clitoride come una bocca di leone sopra lo scuro gambo vaginale. Oh, Dio, ero io! (E *un’altra*, mi fermai, *un’altra*: qualcun’altra era come me, e una era come lei. Eravamo là, da ogni parte del mondo). Quando il mio ordine per il vibratore fosse stato completo avrei avuto la mia fotografia “Guarda”, avrei detto alla prossima prima di svestirmi, “questo è quello che stai per avere. Non sono la sola, o brutta, se è quello che stai pensando”.

Molly Peacock

RACIAL PREJUDICE IN IMPERIAL ROME

Tamquam scopulum sic fugias inauditum atque insolens verbum

Change resolves the landscapes
to the duties of mutual subjection,
gulls beating into the wind,

motionless against hornbeams and ash.
These histories approximate the language of the human
until corruption works upon them,

Livy's strutting Gaul, whooping before the tiny Roman,
dispatched with two short thrusts of the short sword.
The outward arts that inward motions fail

fail the razored dossiers crumpled in cabinets,
the hungers that are not the case, the specimens
some view as training, some terrain.

Consider the grebe's forgiveness, the mocking
of the gargoyle, each arrogation in stone
the meticulous skeins of conspiracy.

To such redeemers tender no contrivance or control.
The heron walks its shadow, the egret its intents,
and our own abrasive elsewhere avoids

the strange and unfamiliar word like a dangerous reef.
The mullet float on the lake like fans,
the lakes like blue fans.

William Logan

PREGIUDIZI RAZZIALI NELLA ROMA IMPERIALE

Tanquam scopulum, sic fugias inauditum atque insolens verbum

Il cambiamento induce i paesaggi
ai doveri della mutua dipendenza,
gabbiani che penetrano il vento,

immobili contro carpini e cenere.
Queste storie approssimano il linguaggio dell'umano
finché la corruzione lavora sopra di esse,

Livio è il Gallico sussiegoso, urlante davanti al minuscolo Romano,
colpito a morte con due brevi colpi della corta spada.
Le arti esteriori che mancano di moti interiori

falliscono i dossier rasati spiegazzati in scrigni,
le ingordigie che non sono il caso, i modelli
che alcuni considerano come addestramento, alcuni terreno.

Considera l'indulgenza del colimbo, il beffeggiare
del grondone, ognuno arrogandosi in pietre
le meticolose matasse della cospirazione.

A tale custode delle redenzioni né artificio né controllo.
L'airone percorre la sua ombra, l'egretta i suoi intenti,
e il nostro stesso altrove abrasivo evita

la strana e poco conosciuta parola come un pericoloso scoglio.
Le triglie galleggiano sul lago come ventagli,
i laghi come ventagli blu.

William Logan

SONG

Dear eyes, slut eyes
my angel for tonight
suddenly your glance
above a hand cupped full of matchlight
across the roaring room

and now this compact
of our locked gazes—promises,
frank craving:
once, I saw this same lust at first sight
in the blank marble stare

of a Roman statuette,
the god Pan sodomizing
a billy goat:
a fixed, feral leer so naked
it looks innocent—Pan's thighs

intent; the kid's beard
pinched in the god's right hand
and his head tilted
back to return that gaze, a mixed
look on the goat's wise face

of quizzical
detachment, and some
curiosity
to contemplate these ephemeral
ecstasies in the god's eyes.

Jim Powell

CANZONE

Cari occhi, occhi di puttana
mio angelo per stanotte
improvvisamente la tua occhiata
sopra una mano a conca piena di fiammelle
attraverso la stanza rumorosa

ed ora questo patto
dei nostri sguardi incatenati — promesse,
schietta brama:
una volta vidi a prima vista questa stessa voluttuosità
nel vacuo sguardo di marmo

di una statuetta Romana,
il dio Pan che sodomizza
un caprone:
una fissa maliziosa selvaggia occhiata così scoperta
da sembrare innocente — l'obiettivo

delle cosce di Pan; la barba del capretto
stretta nella mano destra del dio
e la sua testa rovesciata
indietro per restituire quello sguardo, un'occhiata
mista, sul volto saggio della capra,

di curiosa
indifferenza, e una certa
curiosità
di contemplare queste effimere
estasi negli occhi del dio.

Jim Powell

TOCK

A night without edition, virtual,
A hearing. Yes, and yes its sleeve
Gapes to house the air's thin shine.
An old path is traced
Obscurely along the meridian
Near to where our ancient kin were
And were buried in loam, preserving them.
A smooth crest, a young boy's brow.
I walked with him one afternoon in winter
As the ferns shook under the dazzling rise.

Under the dazzling rise the ferns shake
Verdigris on copper. This day
We go to the field where a battle was lost.
We see them toppled on the plain
Like ropes frayed, untwisted.
He says, "I am going to kiss you here".
We meet barefoot girls
Weeping, their footsteps in damp, torn grass.
In damp grass, tearing air, the girls weep.

The women are sad, and old.
They picket the house.
Now the girls are in a barn
Where they will be photographed by men
Who smell of oil and straw and brandy.
The walls are hung with useful tools, straps.
Later, the barn is a staircase
Hung with pictures of children smiling.
They are on a ladder. The roofline extends.
The roofline is an arm extending the night.

Ann Lauterbach

TOCK

Una notte senza edizione, virtuale,
Un'udienza. Sì, e sì la sua manica
Si apre per alloggiare il fine splendore dell'aria.
Un vecchio sentiero è tracciato
Oscuramente lungo il meridiano
Vicino a dove erano le nostre antiche stirpi
E furono sepolte nel suolo fertile che le preserva.
Un ciuffo liscio, una fronte di ragazzino.
Camminai con lui un pomeriggio d'inverno
Mentre le felci tremavano sotto l'abbagliante sorgere del sole.

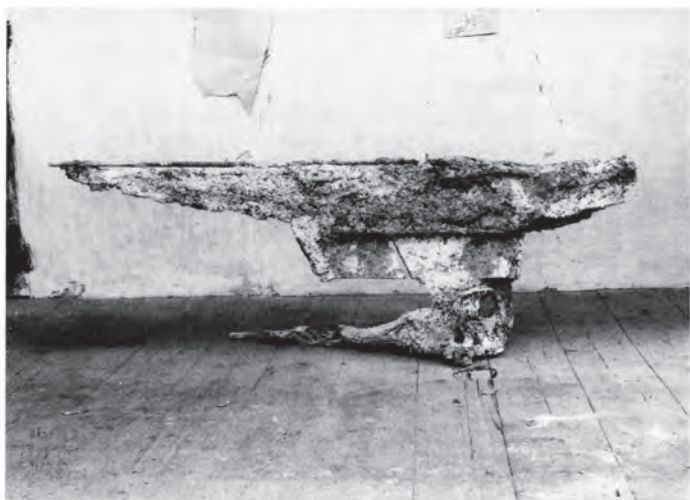
Sotto l'abbagliante sorgere del sole le felci fanno cadere
Verderame su rame. In questo giorno
Andiamo sul campo dove una battaglia fu persa.
Li vediamo vacillare sulla pianura
Come funi sfilacciate, sciolte.
Lui dice, "Sto per baciarti qui".
Incontriamo ragazze a piedi nudi
Piangenti, le loro impronte nell'erba umida, strappata.
Nell'erba umida, aria violenta, le ragazze piangono.

Le donne sono tristi, e vecchie.
Proteggono la casa.
Ora le ragazze sono in un granaio
Dove saranno fotografate da uomini
Che puzzano di olio e paglia e brandy.
Ai muri sono attaccati utensili, staffe.
Più tardi il granaio è una scala
A cui sono attaccate fotografie di bambini sorridenti.
Loro sono su una scala a pioli. La linea del tetto si allunga.
La linea del tetto è un braccio che si allunga nella notte.

Ann Lauterbach



Franz West, Divertissement, 1987



Franz West, Freude, 1985



Franz West, Eo ipso, 1986/87

ABOUT PLANCK TIME *

Once upon a time, way back in the infinitesimal
First fraction of a second attending our creation,
A tiny drop containing all of it, all energy
And all its guises, burst upon the scene,
Exploding out of nothing into everything
Virtually instantaneously, the way our thoughts
Leap eagerly to occupy the abhorrent void.
Once, say ten or twenty billion years ago,
In Planck time, in no time at all, the veil
Available to our perceptions was flung out
Over space at such a rate the mere imagination
Cannot keep up, so rapidly the speed of light
Lags miraculously behind, producing a series
Of incongruities that has led our curiosity,
Like Ariadne's thread, through the dim labyrinth
Of our conclusions to the place of our beginning.
In Planck time, everything that is was spread so thin
That all distance is enormous, between each star,
Between subatomic particles, so that we are composed
Almost entirely of emptiness, so that what separates
This world, bright ball floating in its midnight blue,
From the irrefutable logic of no world at all
Has no more substance than the traveller's dream,
So that nothing can be said for certain except
That sometime, call it Planck time, it will all just
Disappear, a parlor trick, a rabbit back in its hat,
Will all go up in a flash of light, abracadabra,
An idea that isn't being had anymore.

George Bradley

* *From Terms To Be Met*, Yale University Press, New Haven and London, May 1986

SUL TEMPO PLANCK *

C'era una volta, fin dall'infinitesimale
Prima frazione di secondo che accompagna la nostra creazione,
Una minuscola goccia che contiene il tutto, ogni energia
E tutte le sue apparenze, irruppe sulla scena,
Esplosione dal nulla nel tutto
Virtualmente istantaneamente, come i nostri pensieri
Balzano con avidità per occupare il ripugnante vuoto.
Una volta, diciamo dieci o venti miliardi di anni fa,
Nel tempo *Planck*, in nessun tempo, il pretesto
Accessibile per le nostre percezioni fu gettato fuori
Oltre lo spazio ad una tale velocità che la pura immaginazione
Non può seguirlo tanto rapidamente la velocità della luce
Resta miracolosamente indietro, producendo una serie
Di incongruenze che hanno portato la nostra curiosità,
Come il filo di Arianna, attraverso l'oscuro labirinto
Delle nostre conclusioni al luogo della nostra origine.
Nel tempo *Planck* ogni cosa che esiste fu sparsa in modo così rado
Che ogni distanza è enorme, tra ogni stella,
Tra particelle subatomiche, cosicché noi siamo composti
Quasi interamente di vuoto, così ciò che separa
Questo mondo, palla luminosa galleggiante nel suo blu di mezzanotte,
Dall'irrefutabile logica dell'assenza di mondo
Non ha più sostanza del sogno del viaggiatore,
Cosicché nulla può essere dato per certo eccetto
Che prima o poi, nel tempo *Planck*, sparirà proprio
tutto, un gioco di prestigio, un coniglio ritorna nel suo cappello,
Salirà tutto in un lampo di luce, abracadabra,
Un'idea che non viene più afferrata.

George Bradley

* Da *Parole da incontrare*, Yale University Press, New Haven and London, Maggio 1986

MIND-BODY PROBLEM

When I think of my youth I feel sorry not for myself
but for my body. It was so direct
and simple, so rational in its desires,
wanting to be touched the way an otter
loves water, the way a giraffe
wants to amble the edge of the forest, nuzzling
the tender leaves at the tops of the trees. It seems
unfair, somehow, that my body had to suffer
because I, by which I mean my mind, was saddled
with certain unfortunate high-minded romantic notions
that made me tyrannize and patronize it
like a cruel medieval baron, or an ambitious
English-professor husband ashamed of his wife —
her love of sad movies, her budget casseroles
and regional vowels. Perhaps
my body would have liked to make some of our dates,
to come home at four in the morning and answer my scowl
with “None of your business!” Perhaps
it would have liked more presents: silks, mascaras.
If we had had a more democratic arrangement
we might even have come, despite our different backgrounds,
to a grudging respect for each other, like Tony Curtis
and Sidney Poitier fleeing handcuffed together
instead of the current curious shift of power
in which I find I am being reluctantly
dragged along by my body as though by some
swift and powerful dog. How eagerly
it plunges ahead, not stopping for anything,
as though it knows exactly where we are going.

Katha Pollitt

PROBLEMA TESTA-CORPO

Quando penso alla mia gioventù mi dispiace non per me ma per il mio corpo. Era così schietto e semplice, così razionale nei suoi desideri, che voleva essere toccato nel modo in cui una lontra ama l'acqua, nel modo in cui una giraffa vuole andare lentamente al bordo della foresta annusando le tenere foglie sulle cime degli alberi. Sembra ingiusto, poi, che il mio corpo dovesse soffrire perchè io, con questo intendo la mia mente, ero gravato di certe sfortunate nobili nozioni romantiche che mi fecero tiranneggiarlo e proteggerlo come un crudele barone medioevale, o un ambizioso Inglese-marito professore vergognoso di sua moglie — il suo amore per film tristi, la sua raccolta di casseruole, e vocali dialettali. Forse al mio corpo sarebbe piaciuto fissare qualcuno dei nostri appuntamenti venire a casa alle quattro del mattino e rispondere al mio sguardo torvo con "Non sono affari tuoi!" Forse avrebbe gradito più regali: sete, cosmetici. Se avessimo avuto un accordo più democratico saremmo persino potuti arrivare, nonostante i nostri diversi ambienti a un riluttante rispetto l'uno per l'altro, come Tony Curtis e Sidney Poitier che scappavano ammanettati insieme invece dell'attuale singolare avvicendamento di potere nel quale mi trovo trascinata avanti a malincuore dal mio corpo come da qualche veloce e possente cane. Con quanta passione si precipita in avanti senza fermarsi per nulla, come se sapesse esattamente dove stiamo andando.

Katha Pollitt

PINING AWAY

It was suspiciously easy, with no place to hide and,
At the same time, no one to hide from. No one wondered
Where anything went, for it seemed impossible to imagine
A greater form of happiness, content just to let things go
But wondering nevertheless, in those first expansive
Speculations of self-consciousness, what the face meant,
And whether anything other than its own companionable
Intelligence might be discovered there. The answer came
Evasively, and with averted eyes, as the half-remembered
Promises that time had murmured to disguise its emptiness
Began to seem like vestiges of something still indubitably
Real, which time and memory would instinctively recover
Sooner or later, as the minutes slid relentlessly away
And the memories sank into unconsciousness, like myths.

So this is how the genius of reflection came to feel,
Imprisoned in its self-consuming enterprise that still
Continues to reverberate throughout the universe, now
Of the contracting kind, and incapable of withstanding
The hole in its own imagination. But it stays there
In a small, damp room, where a style of diffidence
Allows it to negotiate each day without the fear
Of being deflected from its predetermined course
Around the deserted library, steadily getting nearer,
Asymptotically approaching its interior destination
Until suddenly arrested on the verge of misunderstanding
By those syllables erupting like quick flashes from a mind
Like a sputtering lamp, throwing the collapsing shadows
Into stark relief, while Echo hesitates as the brief
Disruption fades, the scattering rays are gathered
In the nick of time, and the hourglass is inverted.

John Koethe

Forthcoming, *The Yale Review*

STRUGGERSI

Era sospettosamente facile, senza alcun posto per nascondersi e,
Allo stesso tempo, nessuno da cui nascondersi. Nessuno si domandava
Dove andasse ogni cosa, poichè sembrava impossibile immaginare
Una forma di felicità più grande, contenta solo di lasciare andare le cose.
Ma ciononostante domandandosi, in quelle prime ampie
Congetture di auto-consapevolezza, cosa significasse il volto,
E se qualsiasi altra cosa oltre la sua stessa socievole
Intelligenza potesse esservi scoperta. La risposta venne
Evasivamente, e con sguardo sviato, mentre le promesse
Ricordate a metà che il tempo aveva mormorato per mascherare il suo vuoto
Incominciarono ad apparire come vestigia di qualcosa ancora
indubbiamente
Reale, che il tempo e la memoria avrebbero istintivamente recuperato
Presto o tardi, mentre i minuti scorrevano via inesorabilmente
E i ricordi affondavano nell'inconsapevolezza come miti.

Così è come arrivò a sentirsi il genio della riflessione,
Imprigionato nella sua autodistruggente iniziativa che
Continua ancora a riverberare per tutto l'universo, ora
Di tipo contraente e incapace di opporsi
Alla breccia nella sua stessa immaginazione. Ma resta là
In una piccola stanza umida, dove un genere di diffidenza
Gli permette di negoziare ogni giorno senza la paura
Di essere deviato dal suo corso preordinato
Nella deserta libreria, arrivando assiduamente più vicino,
Avvicinando per asintote la sua destinazione interiore
Finchè improvvisamente fermata sulla soglia dell'equivoco
Da quelle sillabe erutta come veloci lampi da una mente
Simile ad una lampada crepitante, gettando in un completo sollievo
Le ombre che si afflosciano, mentre Eco esita poichè la breve
Separazione si dilegua, i raggi diffusi sono raccolti
Al momento opportuno, e la clessidra è capovolta.

John Koethe

* Apparirà su *The Yale Review*.

TRUE SOLAR HOLIDAY

Out of the whim of data,
Out of binary contests driven and stored,
By the law of large numbers and subject to that law
Which in time will correct us like an event,
And from bounce and toss of things that aren't even things,
I've determined the trend I call "you" and know you are real,
Your unwillingness to appear
In all but the least likely worlds, as in this world
Here. In spite of excursions, despite my expenditures
Ever more anxiously matrixed, ever baroque,
I can prove we have met and I've proved we can do it again
By each error I make where otherwise one couldn't be
Because only an actual randomness
Never admits a mistake. It's for your sake, then
(Though the stars get lost from the bottle, though the
Bottle unwind), if I linger around in the wrong
Ringing up details, pixel by high bit by bit,
In hopes of you not as integer but at least as the sum
Of all my near misses, divisible,
Once there is time, to an average that poses you perfectly
Like a surprise, unaccidentally credible
Perfectly like a surprise. Am I really too patient
When this is the only program from which you derive?
Not if you knew how beautiful you will be,
How important it is your discovery dawn on me,
How as long as I keep my attention trained
Then finally the days
Will bow every morning in your direction
As they do to the sun that hosannas upon that horizon
Of which I am witness and not the one farther on:
Set to let me elect you as if there were no other choice,
Choice made like temperature, trend I can actually feel.

Douglas Crase

VERA VACANZA SOLARE

Fuori dall'improvvisazione dei dati,
Fuori dalle contestazioni binarie spinte e immagazzinate,
Per la legge dei grandi numeri e soggetto a questa legge
Che nel tempo ci correggerà come un evento,
E dal balzo e lancio delle cose che cose non sono neppure,
Ho determinato la direzione che chiamo 'tu' e so che sei reale,
La tua riluttanza ad apparire
In tutti i mondi eccetto quelli meno adatti, come in questo
Mondo. Nonostante le escursioni, nonostante i miei consumi
Sempre più ansiosamente resi matrice, sempre barocchi,
Posso provare che ci siamo incontrati e ho provato che possiamo rifarlo
Da ogni errore che faccio dove altrimenti non si potrebbe esistere
Poiché solo una vera vacanza di casualità
Non ammette mai un errore. È per amor tuo, allora
(Sebbene le stelle si perdano dalla bottiglia, sebbene la
Bottiglia srotoli), se io mi aggiro nell'errato
Sollevare dettagli, pixel ad alta risoluzione
Sperando che tu non sia come un numero intero ma almeno come la somma
Dei miei tentativi, divisibile,
Una volta che ci sia tempo, ad una media che ti pone perfettamente
Come una sorpresa, non casualmente credibile
Come una perfetta sorpresa. Sono veramente troppo paziente
Quando questo è il solo programma da cui derivi?
No se tu sapessi quanto sarai bella,
Quanto importante sia la tua scoperta per me,
Quanto a lungo esercito la mia attenzione
Allora infine i giorni
Si inchineranno tutte le mattine verso di te.
Come fanno con il sole che osanna sopra quell'orizzonte
Del quale sono testimone e non quello più avanti:
Messo per permettermi di eleggere te come se non ci fosse altra scelta,
Scelta fatta come temperatura, direzione che posso veramente sentire.

Douglas Crase

Arte e rappresentazione della realtà*

di Giuseppe Panza di Biumo

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

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

Kandinsky è stato l'iniziatore dell'Arte Astratta.

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

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

* Testo ed immagini da "Spazio Umano / Human Space" n.1/1989

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

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

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

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

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

Marx Ernst somma tutti questi elementi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Pop Art riflette questo mutamento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

senza limiti. La vita che vive dentro di noi.

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

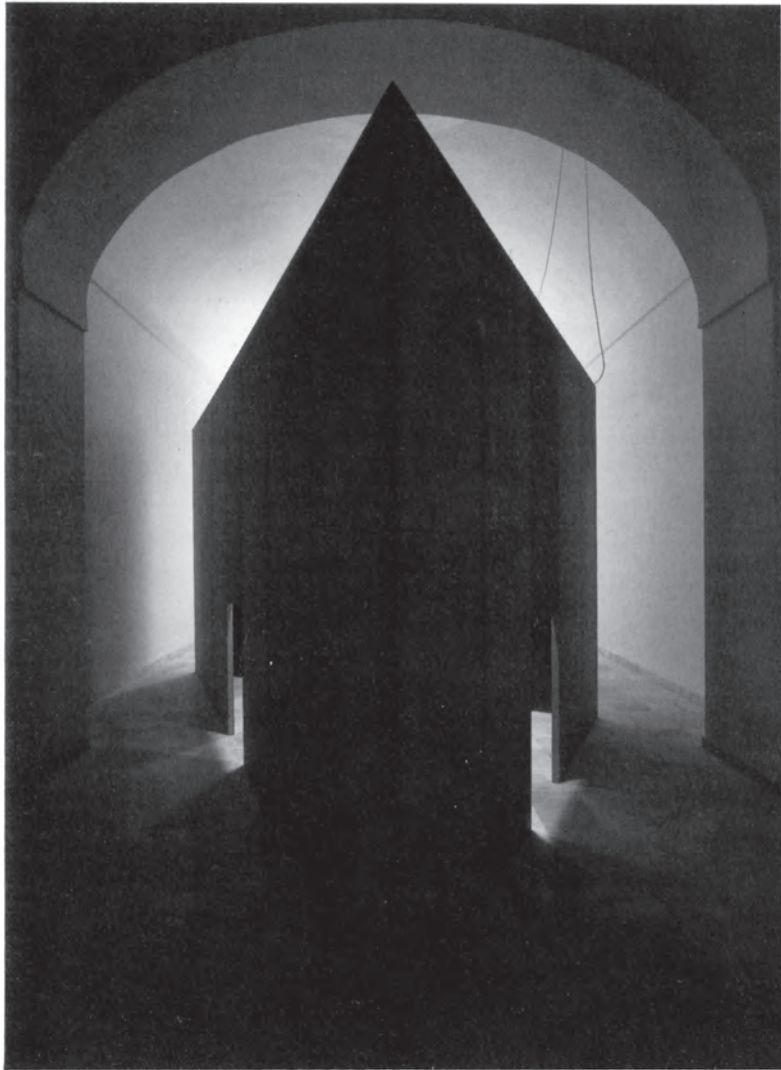
Sentiamo una istintiva attrazione per questa grande visione, non ci sentiamo persi nell'Infinito. Non abbiamo paura di guardare qualcosa di eterno, mentre noi siamo mortali.

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

Foto di/Photos by Giorgio Colombo



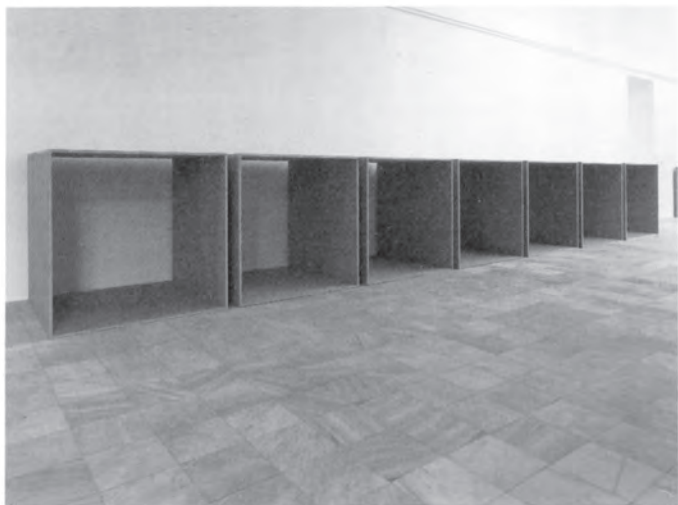
Dan Flavin, Varese Corridor, 1976, The Panza Collection



Bruce Nauman, Triangle Room, 1980, The Panza Collection



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



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



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



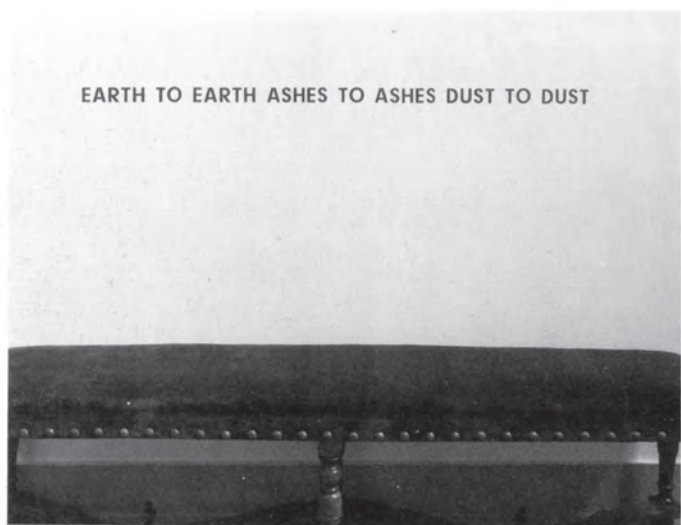
Richard Serra, Belts, 1966-1967, The Panza Collection



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



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



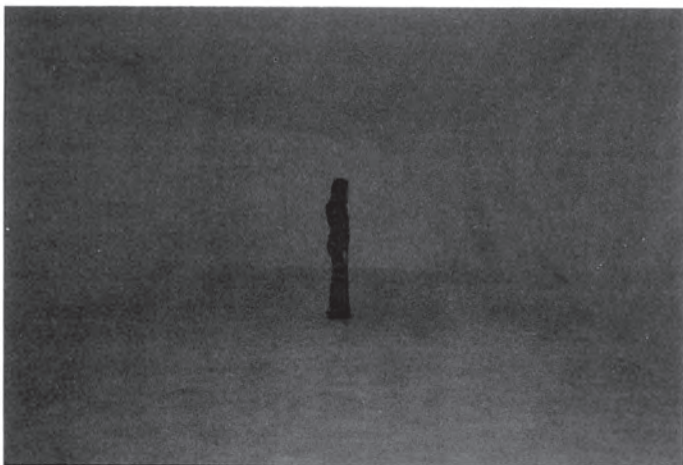
Lawrence Weiner, Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust, 1970
The Panza Collection

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

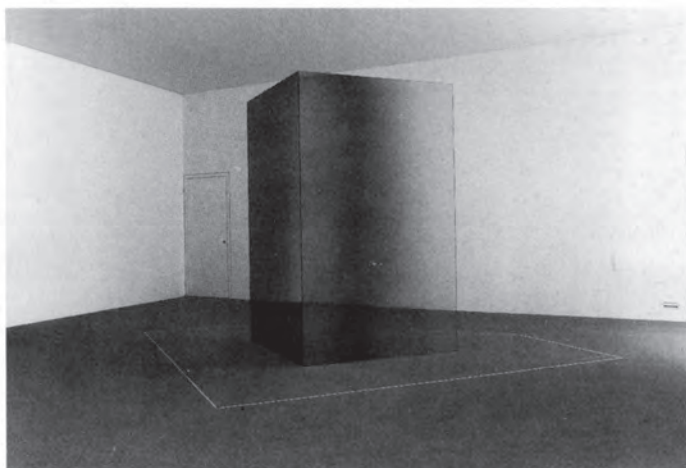
Joseph Kosuth, Titled (Art as idea as idea), 1967, The Panza Collection



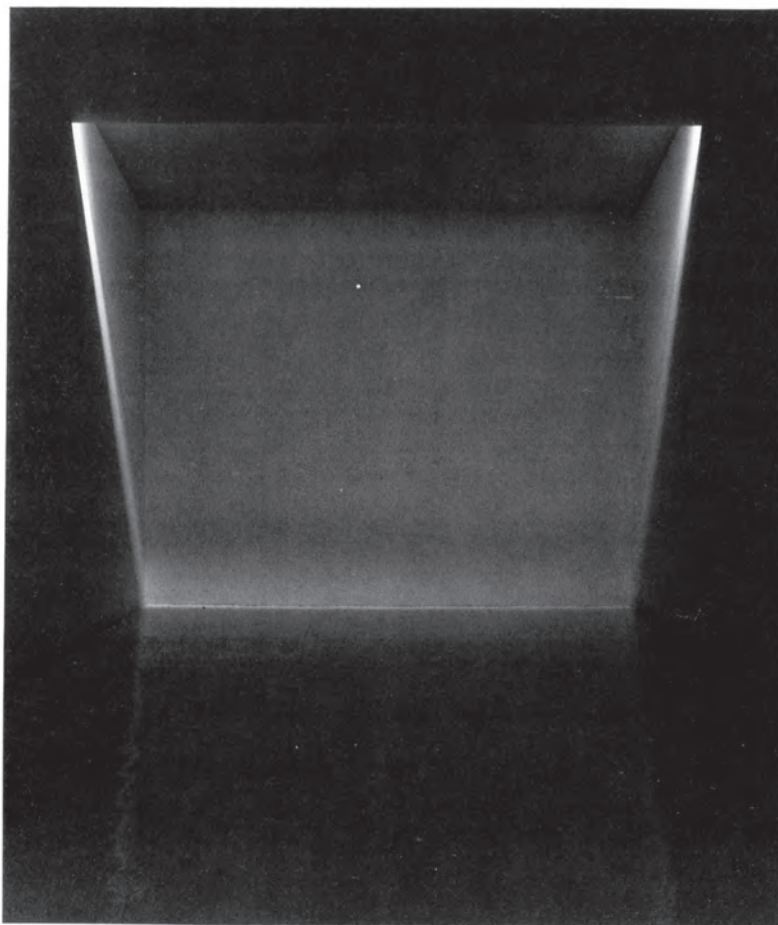
Robert Irwin, Varese Window Room, 1973, The Panza Collection



Eric Orr, Zero Mass, 1974, The Panza Collection



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



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

Art and representation of reality*

by Giuseppe Panza di Biumo

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

Kandinsky was the initiator of Abstract Art.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pop Art mirrors this change.

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

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

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

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

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

and therefore it's really Art, it's not philosophy, but it turns into it when we understand the expressive capability of the image.

Kosuth, Weiner, Barry are artist who work out the expression-contents-word-image relation. The word is always related to a real fact and therefore to an image, but at the same time it is a process of abstraction that allows us to communicate.

Lewitt develops systems of signs that are visualized by using up any possibility of arrangement contained within the limits of his own rules. A metaphor of the scientific laws that simplify natural phenomena thus allowing us to understand a complexity eluding a total understanding. The history of science is the history of theories more or less approximate for a reality which we try to master though we cannot, but even approximations are useful, with the technique we can produce.

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

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

Perception, Light, Space.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

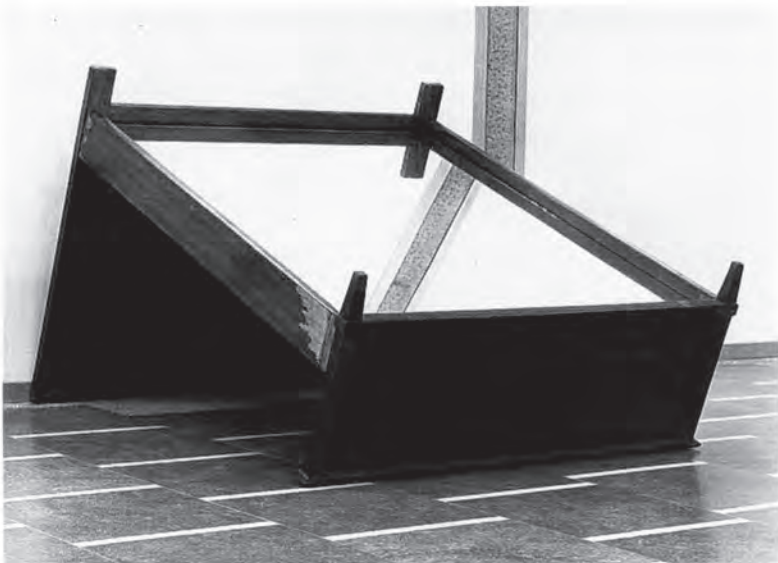
Our seed is inside the "Great Explosion" that generated Universe.

"Otium" *

a cura di / curated by Enrico R. Comi

MICHELANGELO PISTOLETTO
FRANZ WEST

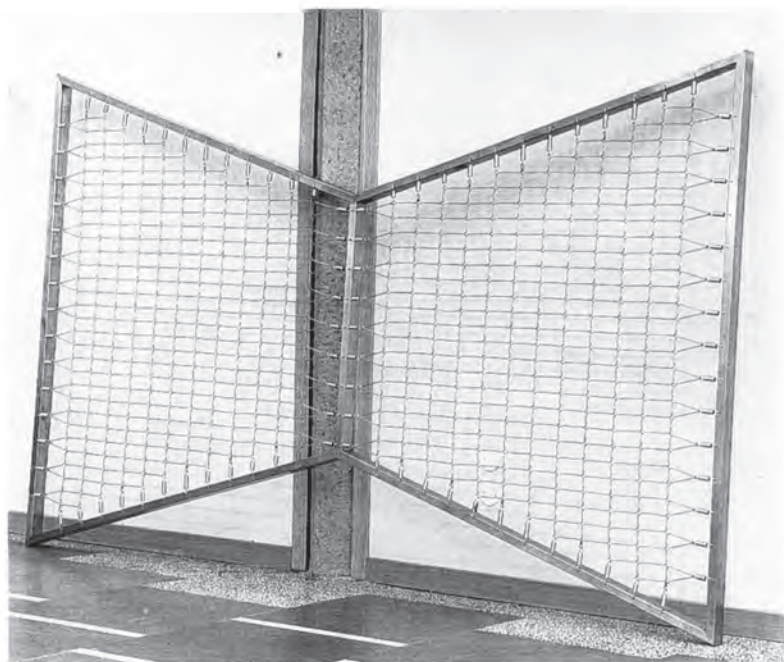
Sala Umberto Boccioni, Milano



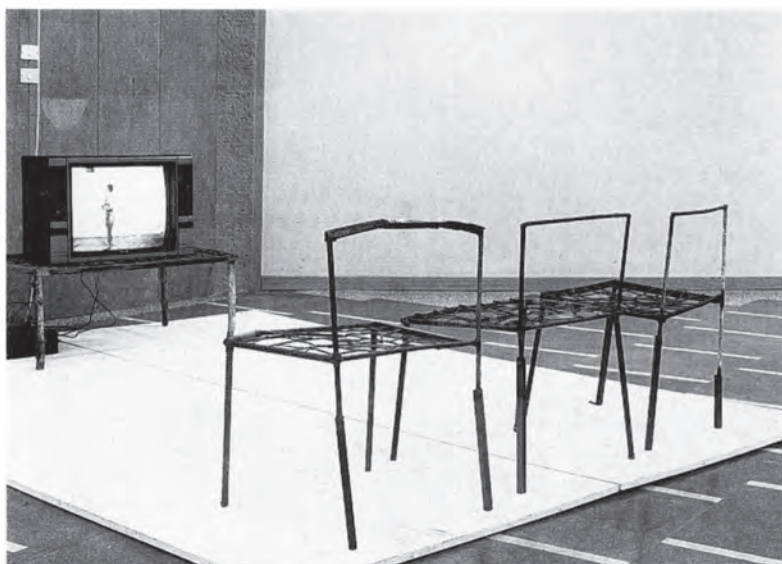
Michelangelo Pistoletto, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



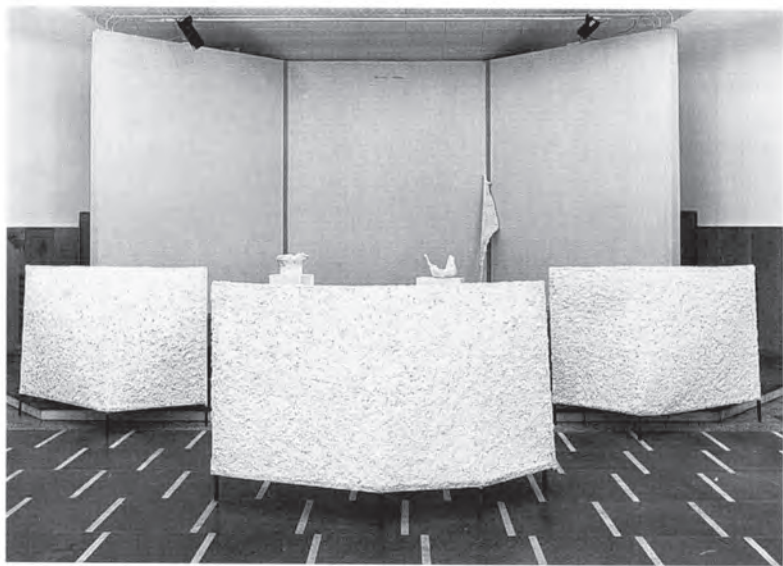
Michelangelo Pistoletto, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Michelangelo Pistoletto, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Franz West, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Franz West, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Franz West, "Otium", Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Michelangelo Pistoletto e Franz West, "Otium", Installation view
Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Michelangelo Pistoletto e Franz West, "Otium", Installation view
Sala Umberto Boccioni, Milano, 1990



Gian Maria Tosatti portrait / Photocredit: Maddalena Tartaro

Gian Maria Tosatti

DISCORSO ALL'ACCADEMIA DI NAPOLI *

Prima di me ha parlato don Adolfo Russo che si è riferito all'Arte come ad una forza salvifica, qualcosa che nasce per prendersi cura dell'anima dei cittadini. Ha citato, volontariamente o involontariamente, questo non lo so, l'Apologia di Socrate, che resta per me un riferimento morale fondamentale. Nei fatti potrei, dunque, non aggiungere nulla. E' già stato detto tutto l'essenziale.

Ma una cosa su cui vorrei dire qualche parola l'ho trovata nel discorso che mi ha preceduto. Don Adolfo ha detto che se lo stato della società è arrivato a questo livello di degrado «forse in qualcosa anche noi – intendendo la Chiesa - abbiamo mancato». Ecco, io credo che questo sia l'inizio ideale per ogni discorso pubblico nel momento storico che stiamo vivendo.

Farò lo stesso anche io. Devo dichiararlo. Io parlo a posteriori di un alto tradimento. Negli ultimi trent'anni gli artisti hanno smesso di andare incontro alla società, di stare nelle strade, di essere l'ultima linea di difesa dell'umanità in un presente così feroce e si sono limitati a fare gli arredatori delle case borghesi. Si sono accontentati di questo. Io forse non c'ero mentre accadeva la larga parte di questa tragedia, ma siccome le colpe dei padri, nelle tragedie, ricadono sempre sui figli, io sono qui a renderne conto.

Don Adolfo ha anche affermato che oggi la Chiesa, che ha voluto questo incontro, lo fa parlando in modo laico, e così è stato. Quindi, forse, tocca a me ricambiare la cortesia e parlare, invece, su un piano religioso. Non un piano confessionale, sia chiaro, ma religioso come inevitabilmente è il pensiero dell'artista per come ce lo descrisse Pier Paolo Pasolini.

In questo discorso dovrei parlare di periferie esistenziali e del ruolo dell'arte nella società – che diventa quanto mai importante tanto più ci si allontana appunto da supposti “centri”. Per farlo, credo di dover tenere come riferimenti tre punti, proprio come nelle antiche misurazioni astronomiche. E, infatti, capirete che è di ciò che sta più vicino alle stelle che parleremo.

Questi tre punti sono un libro, una canzone e un'installazione.

Il libro si intitola Il castello interiore. Lo ha scritto Santa Teresa d'Avila nel 1577. In esso troviamo una struttura spirituale e morale che divide l'anima dell'uomo in sette stanze, dalle più periferiche alle più centrali, dunque dalle bassezze più profonde alle più estreme altezze dell'anima. Della prima stanza,

quella più periferica appunto, Santa Teresa dà una definizione molto precisa, ci dice che è il luogo in cui si vive al di fuori della propria stessa anima. E' un posto in cui l'uomo e l'animale sono quasi indistinguibili, e che lei ci illustra con un paragone, e cioè vivere camminando soltanto lungo la cinta muraria del castello, ignorando cosa vi sia all'interno. E' una condizione tremenda, simile a quella di cui Dante dà conto riferendosi al limbo delle anime che non sono ammesse neppure all'inferno.

Il secondo punto di riferimento, invece, come ho detto, è una canzone di Fabrizio De Andrè, che si intitola *La cattiva strada*. La ascoltavo da ragazzino. Dopo trent'anni l'ho capita. *La cattiva strada* è una strada necessariamente periferica, ma soprattutto è una strada. Qualcosa di necessariamente esterno alle corti in cui di solito si presume che l'arte debba stare. Lungo la cattiva strada si incontrano uomini dalla fama pessima, straccioni, fascisti, gente colpita dalla *damnatio memoriae*, come Luis Ferdinand Céline, per esempio, che ho seguito nel fondo buio della Germania in fiamme, o come tutti quelli con cui mi sono sempre accompagnato. Ma devo dire che dopo tutti questi anni l'unico insegnamento che ho ricevuto percorrendo la cattiva strada è che l'uomo ha nel suo fondo una energia invincibile, una specie di nucleo che è un pezzo di quello che Dante definisce «l'Amor che move 'l sole e l'altre stelle».

A Napoli sono arrivato condotto da Curzio Malaparte, un altro compagno trovato sulla cattiva strada, che mi aveva indicato la via: compiere una ricerca sui limiti del bene e del male nell'uomo – scoprendo anche tutto quello che c'è in mezzo. E qui ad aspettarmi ho trovato Santa Teresa, che mi ha proposto una struttura di riferimento per non perdermi in un così ampio orizzonte, quello dell'intera spettrografia dell'anima umana.

Così, un giorno, dopo l'ennesimo tentativo di perdermi tra i vicoli di questa città, sono arrivato ai Banchi Nuovi, in una piazza che sembrava appena uscita da un bombardamento, in cui i ragazzi di strada avevano sradicato gli alberi per giocare a pallone, in cui i muri erano coperti da uno strato infinito di graffiti che rappresentano una firma, una specie di testimonianza d'esistenza, di voci da un'al di là di morti, di anime del purgatorio, che gridano il loro nome perché qualcuno si accorga di loro, e in cui il portale di una chiesa chiusa dalla Seconda Guerra Mondiale era stato incendiato e poi ancora coperto di scritte e coperto di spazzatura.

In questo luogo ho iniziato a lavorare, riaprendo la vecchia chiesa e realizzandovi all'interno un'opera che nascesse dalla mia totale immersione in questo ambiente. Ecco il terzo punto di riferimento che ci permette di fare la triangolazione per la nostra misurazione stellare. Ne nacque una grande installazione che prendeva il titolo da un romanzo di Albert Camus chiamato *La peste*, la storia di un medico che, assieme a quattro suoi compagni, riesce ad arginare il dilagare della malattia nella città algerina di Orano, fino

all'arrivo di una cura dalla Francia. La peste, per Camus, era una metafora, poteva essere il nazismo che aveva ucciso le menti della sua generazione, o l'inconsapevolezza che ha falciato le menti della mia e che a Banchi Nuovi sembrava regnare. La piazza in cui mi ero trovato, con le sue diramazioni, le sue calate, era, a prima vista, il luogo di cui parlava Santa Teresa nelle sue prime mansioni, e scoprii che l'inconsapevolezza era il volto peggiore del male, perché senza redenzione. Un male che conduce alla morte dello spirito, proprio come una malattia, una malattia autodistruttiva, che porta una comunità ad autofagocitarsi, a mangiare i propri figli e via via i figli dei figli e il loro destino. E così, costruì la mia chiesa, come se fosse un luogo aperto in tempi di peste, una specie di rifugio, in cui un fuoco ardeva costantemente per sterilizzare tutto ciò che era stato contaminato e in cui anche la pietra sembrava malata, sul punto di cedere. Prova ne erano i grandi altari, semidistrutti ed avvolti in una struttura di sostegno che coprii di gesso medico fino a farne un'imponente armatura, che appunto, come ogni gesso, però, rivela una frattura interiore. E disseminate per i vari ambienti della sacrestia, poche tracce di una vita, di qualcuno, temporaneamente assente, che pure continuava a tenere quel fuoco acceso, a fare di tutto, perché la peste non prendesse il sopravvento, anche nel più sbilanciato dei rapporti di forza fra volontà umana e realtà. Non sapevo dire esattamente quale fosse la forza che consentiva a questa figura che avevo ipotizzato e che è la figura dell'artista stesso (magari nell'accezione ampia che ne dà Joseph Beuys), di essere credibile ai miei stessi occhi, finché un giorno, molti mesi dopo, non mi sono trovato a parlare con padre Eduardo Parlato, che con una certa disinvoltura, dette un nome a quella forza: «la forza di credere che l'uomo possa superare qualunque stato di crisi, si chiama fede», mi disse. Non una fede legata ad una idea di trascendenza, ma una fede tutta umana che appartiene a quella religiosità dell'artista di cui parla Pasolini, come ho detto in apertura.

Ricordo la difficoltà con cui io e i miei assistenti (studenti di qui, dell'Accademia) riuscimmo ad entrare nel quartiere. Senza mai parlare di arte, di mostre. Dicemmo solo che avremmo riaperto la chiesa. Ma questo non ci mise al riparo dagli assedi dei ragazzi, dalle loro diffidenze. Finché finimmo il lavoro, senza inaugurazioni, senza trombe. Un bel giorno apriamo la porta senza clamore. E loro vennero. Vennero in 5000. L'intero quartiere in tre mesi vide la chiesa, che però non era più la Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, ma era diventata, a loro insaputa, una sorta di specchio in cui non faticarono troppo a riconoscersi. La chiesa, con il suo stato di fragilità assoluta, con le sue corazze che tenevano insieme fratture strutturali che possono solo aggravarsi, era l'esatta fotografia di quei due mesi passati da me, con loro, all'inferno, o peggio ancora, fuori dalle porte dell'inferno, sull'altra riva dell'Acheronte, nella periferia esistenziale perfetta, in cui gli unici suoni sono le urla, i pianti, le canzoni neomelodiche, talvolta gli spari, e



Gian Maria Tosatti, Il sangue speso di tutte le mie stelle - devozioni VIII, 2007 / Environmental installation detail 02



Gian Maria Tosatti, I giorni del silenzio - devozioni IX, 2008 / Environmental installation detail 01

dove la luce della poesia non trova spiraglio per entrare, se non forse proprio attraverso quelle ferite, quelle ferite del cuore che ognuno portava dentro di sé e che impedirono fin anche al più guappo, di violare l'opera, di infrangere lo specchio restandoci invece paralizzato di fronte, talvolta, come il ragazzo che fuori "giocava" a fare il camorrista e dentro, invece, cercò la mia mano confessandomi di aver paura del buio. Eccoci allora, nella ferita, nell'apertura in cui qualcosa passa. E fu così che decidemmo, l'ultimo giorno di lavorazione, prima di aprire quell'opera, prima ancora di conoscere la reazione del quartiere (che detto per inciso è solo, metonimicamente, il simbolo della periferia che si stende in tutto il mondo), di realizzare all'esterno, nella piazza, nel luogo più esposto e più indifeso, dove nulla durava, dove ogni cosa era costantemente distrutta, finanche appunto gli alberi, l'intervento più delicato. Un portale di cera bianca. Lo feci, per usare le parole di padre Parlato, come un atto di fede. Perché quello che mi ha insegnato Santa Teresa, nel suo libro, è, appunto, che le periferie possono essere attraversate, oltrepassate, che le mansioni del castello interiore non sono luoghi acquisiti una volta per tutte. Sono spazi fluidi, che si possono scalare o dai quali si può precipitare. Ecco dunque che qui entra in gioco il concetto di fede, di cui ho parlato all'inizio. Fede nel fatto che gli uomini possano superare le periferie e raggiungere il centro della propria anima. Così nel periodo in cui l'opera venne abitata, le persone di Banchi Nuovi iniziarono a riconoscerla, a riconoscersi. E così, senza sapere cosa fosse, senza che gli venisse detto che quella era un'opera d'arte, nel caos estremo di quel territorio l'hanno difesa, l'hanno protetta, evitando che per oltre un anno nessuno toccasse quel portale di cera bianca che così facendo diventava un monumento, non in quanto opera, ma in quanto atto. Non in quanto opera plastica, ma in quanto pratica artistica, pratica espressiva di una comunità che ha scelto di proteggere la propria fragilità. Il portale è stato volutamente mantenuto bianco, immacolato, in mezzo al caos di scritte, di voci purgatoriali e di vandalismo. Esso è stato difeso integro fino ad oggi, per oltre un anno, per mostrare che nessun destino è già scritto, che nessuna condanna si dà pronunciata a priori, ma che appunto si può riprendere in mano il proprio destino e condurlo di stanza in stanza fino alle altezze che sono proprie dello spirito umano. Per questo credo che il portale rappresenti appunto il passaggio dalle prime alle seconde mansioni. L'esistenza, ancora oggi, del portale di cera, in quanto oggetto simbolico, rappresenta lo sforzo di una comunità perché quel portale di cui parla Santa Teresa, tra la cinta muraria dell'anima e l'interno del castello, esista realmente e continui ad esistere proprio lì, al centro di un'agorà e perciò sia attraversabile.

Ecco, credo che in fondo sia questo il compito di un artista in una società, creare degli strumenti che una comunità possa utilizzare per poter misurare la propria distanza dalle stelle, capendo che se esiste una misura definibile allora significa che colmarla è qualcosa di possibile, di concreto e che c'è una

strada da percorrere. Una cattiva strada magari, lungo la quale forse, capiremo che a definirla con quell'aggettivo negativo è spesso chi vuol dissuaderci dall'imboccarla, perché come diceva Brecht: «chi parla del nemico (e oggi si parla molto di nemici) è esso stesso il nemico». E ci giurerei che se lo aveste chiesto a gente capitata su questa terra circa duemila anni fa vi avrebbe facilmente detto che anche un certo Gesù di Nazareth, che predicava il suo messaggio radicale nelle periferie – non certo nei templi – lo avreste incontrato sulla cattiva strada.

Grazie.

Gian Maria Tosatti

Napoli, 3 Dicembre 2014

* Trascrizione del discorso tenuto all'Accademia di Napoli il 3 dicembre 2014 nell'ambito del ciclo promosso dall'Arcidiocesi di Napoli "Dialoghi con la città". L'incontro ha avuto per titolo: "Arte, estetica, cittadinanza".

Altri relatori:

card. Crescenzo Sepe, Arcivescovo di Napoli

prof. Eugenio Mazzarella, filosofo e preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università "Federico II" Napoli

prof. Giuseppe Gaeta, antropologo, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli

prof. don Adolfo Russo, teologo, Vicario per la cultura dell'Arcidiocesi di Napoli



Gian Maria Tosatti, Spazio #02, 2009 / Environmental installation detail 01

Gian Maria Tosatti

SPEECH AT NAPLES ACADEMY *

The previous speaker Don Adolfo Russo referred to art as a force for salvation, something which is created to take care of the souls of citizens. He mentioned, whether intentionally I am not sure, Plato's Apology of Socrates which I still regard as a fundamental moral linchpin. I could therefore simply stop here and not utter another word. The crucial things have already been said.

However, there is one aspect of the previous talk about which I would like to say a few words. Don Adolfo said that if the state of society has stooped to this level of degradation, "perhaps we too – and I mean the Church – have failed in some way". I think this is the ideal starting point for any public discourse in the historical epoch that we are currently living in.

I shall do the same. I have to make this clear. I refer a posteriori to an act of high treason. Over the last thirty years artists have ceased to encounter society, to go out into the streets, to be the last line of defence of humanity in this incredibly hostile current era, and have been happy decorating the houses of the middle classes. They have been perfectly content with this. I may not have been present while most of this tragedy unfolded but because children bear the sins of their fathers in tragedies, I am here to answer for them.

Don Adolfo also stated that the Church, which has organised this meeting, did so by expressing itself in secular terms and this has been the case. So perhaps I should return the favour and express myself on a religious footing. It is not a confession, I hasten to add, but it is religious in the sense that artists' ideas inevitably are religious, as Pier Paolo Pasolini emphasized.

In this talk I ought to talk about existential peripheries and the role of art in society – which has become increasingly important the further we depart from supposed "centres". To do this, I think I need to keep three points as a form of reference, as the ancients used to do when making astronomical calculations. And, as you will realize, I shall talk about what lies closest to the stars.

These three points are a book, a song and an installation.

The book is entitled *The interior Castle*. It was written by St Teresa of Avila in 1577. It contains a spiritual and moral structure that divides the human soul into seven mansions or dwelling places, from the outermost to the innermost, in other words from the murkiest depths to the dizzying heights of the soul.

St Teresa gives a precise definition to the first, outermost dwelling place. She describes it as the place where one lives outside one's own soul. It is a place in which humans and animals are almost indistinguishable and she illustrates this with an analogy, where life consists solely in walking along the castle walls, ignoring what lies inside. It is an awful state which resembles what Dante refers to as the limbo of souls who have not even been admitted to hell.

As I have mentioned, the second reference point is a song. It is by Fabrizio De Andrè and is called *La cattiva strada* (The Wrong Path). I used to listen to it when I was a small boy. Thirty years later I now understand it. The wrong path is a path which has to be peripheral but, more importantly, it is a path. It inevitably lies outside the inner circles where art is deemed to reside. Along the wrong path, one encounters disreputable people, ragamuffins, fascists, people affected by *damnatio memoriae*, like Luis Ferdinand Céline whom I followed through the darkest depths of war-torn Germany, or like all those who have always kept me company. But I have to say that after all these years the only lesson I have learned by following the wrong path is that human beings, in the depths of their souls, have irrepressible energy, a kind of core which is a piece of what Dante defines as “the Love that moves the Sun and the other stars”.

I was lured to Naples by Curzio Malaparte, another companion whom I met along the wrong path who showed me the way: to carry out research into the limits of human good and evil, discovering everything that lies within in the process. And there, waiting for me, was St Teresa who offered me a structure so that I wouldn't get lost in the vast territory of the entire spectography of the human soul.

One day, after yet another attempt to get lost in the lanes and alleyways of the city, I arrived at a place called *Banchi Nuovi*, in a square which seemed to have emerged from a bombing raid where the street urchins had uprooted the trees to play football, where the walls were covered in an infinite layer of graffiti which represent a kind of trace of existence, of voices from an afterlife of the dead, of souls in purgatory who shout out their name so that someone can notice them. It also contained a church door closed since the Second World War which had been set on fire and covered in writing and rubbish. I began working in this place, re-opening the old church and making a work inside it that stemmed from my complete immersion in the place. This is the third reference point which makes it possible to make the triangulation for our calculation of the firmament. This led to a large installation which took its title from a novel by Albert Camus entitled *The Plague* (*La Peste*); it is the story of a doctor who, together with four companions, manages to prevent the spread of the disease in the Algerian city of Oran until the arrival of a cure from France. According to Camus, the plague was a metaphor; it could be Nazism



Gian Maria Tosatti, Spazio #02, 2009 / Environmental installation detail 02



Gian Maria Tosatti, Spazio #06, 2012 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, Spazio #06, 2012 / Environmental installation detail 02

which had killed the intellectuals of his generation or the ignorance that has wiped out the brightest minds of my own and which seemed to preside over *Banchi Nuovi*. The square where I found myself, with its ramifications and slopes was, at first sight, the place described by St Teresa in her first mansions. I realised that a lack of awareness was the worst side of evil because it has no possibility of redemption. It is an evil that leads to the death of the spirit, just like a disease, a self-destructive disease which leads a community to become self-absorbed, to devour its own children and, gradually, its children's children and their fate. And so I built my church as if it were an open place during a period of plague, a kind of refuge, where a fire burnt constantly to sterilise everything that had been contaminated and in which even the stone seemed to be sick and on the verge of crumbling. The proof was the large altars, half-destroyed and enveloped in a support structure that covered it in plaster to create an imposing framework which, like all plaster casts, reveals an internal fracture. Scattered around the rooms of the sacristy there were a few traces of life, of someone, temporarily absent, who continued to keep the fire alight, to do everything to prevent the plague from getting the upper hand, even in the most uneven contests between human will and reality. I couldn't exactly describe the force that enabled the figure I had imagined, and which is the figure of the artist himself (in the broad sense meant by Joseph Beuys), to be credible to my own eyes until one day, many months later, I found myself talking to Father Eduardo Parlato who, with a certain nonchalance, gave a name to this force: "the force of believing that people can overcome any kind of crisis; it's called faith," he said. Not a kind of faith linked to the idea of transcendence but an entirely human faith which belongs to the religiousness of the artist described by Pasolini, as I mentioned at the beginning of my talk.

I recall the difficulty with which I and my assistants (students from the Academy) managed to enter the district. We never breathed a word about art or exhibitions. We merely said we were going to reopen the church. But this didn't protect us from attacks by the kids and their mistrust. Eventually we finished the work without any formal opening ceremony or fanfare. One day we simply opened the door without saying a word. And then they visited the church. Five thousand of them came. Over a period of three months the whole neighbourhood came to see the church which was no longer the church of SS. Cosma e Damiano, but had become, unknown to them, a sort of mirror in which they recognised themselves fairly easily. The church, in its utter fragility, whose shell held together the structural fractures that could only deteriorate, was the mirror of the two months I had spent with them in hell, and worse besides, outside the gates of hell, on the other shore of the river Acheron. It was the perfect existential periphery where the only sounds were shouts and screams, crying, neomelodic music and even occasional gunshots. The light of poetry cannot find any crack through which to enter, except



Gian Maria Tosatti, Spazio #01, 2009 / Environmental installation detail

through the wounds, the wounds to the heart which everyone carried within them and which prevented even the most insolent and cocksure from violating the work, from smashing the mirror. They sometimes remained transfixed, like the boy who “played” at being a camorrista but who, once inside the church, held my hand because he confessed he was afraid of the dark. This is the wound – the opening – through which something could pass. This was why we decided, on the last day of work, before opening up the church, before knowing the reaction of the neighbourhood (which, metonymically, is the symbol of the periphery that exists worldwide), to make the most delicate part of the installation outside, in the square, in the most exposed and defenceless spot, where nothing lasted, where everything was constantly destroyed, even the trees: a church door made of white wax. To use Father Parlato’s words, I did it as an act of faith. Because the lesson I learned from St Teresa, in her book, is that you can cross and go beyond outskirts and peripheries, that the mansions of the interior castle are not places that can be acquired forever. They are fluid spaces which can be climbed but from which you can fall. This is where the concept of faith, which I referred to at the beginning, comes into play. It is faith in the fact that people can go beyond peripheries and reach the centre of their soul. So in the period when the work was inhabited, the inhabitants of Banchi Nuovi began to recognise it and recognise themselves. So without realizing what it was, without being told that it was a work of art, in the utter chaos of the neighbourhood, they defended and protected it, preventing anyone from touching the white wax door for over a year so that it became a monument, not as an artwork, but as a deed, not as a work of sculpture but as artistic practice, the expression of a community that chose to protect its own fragility. The church door was intentionally kept white, immaculate, in the midst of the chaos of graffiti, voices from purgatory and vandalism. It has been defended intact until today, for over a year, as a sign that no fate is written in the stars, that no sentence is given a priori but as a sign that you can regain control over your destiny and take it, room by room, to the heights that belong to the human spirit. This is why I believe that the door represents the transition from the first to the second mansions. The continued existence of the wax door, as a symbolic object, represents the effort of a community because the door described by St Teresa, between the outer wall of the soul and the inner wall of the castle, really does exist and continues to exist right there at the centre of an agora and therefore can be entered.

I believe that this, in essence, is the artist’s role in society, to create the tools which can be used by a community to calculate its distance from the stars, realizing that if a definable measurement exists then reaching it is a real possibility and that there is a path that can be followed. It may be a wrong path along which we may realize that those who describe it as such are those



Gian Maria Tosatti, Spazio #03, 2010 / Environmental installation detail

who want to dissuade us from taking it because, as Brecht said, “The man who speaks of the enemy (and nowadays a lot is said about enemies) is the enemy”. And I swear that if you asked the same question to people who lived on this earth two thousand years ago, they might easily have told you that you would meet Jesus of Nazareth, who preached his radical message in the peripheries – certainly not in the temples -, on the wrong path.

Thank you.

Gian Maria Tosatti

Naples, December 3rd 2014

* Transcription of the talk given at the Academy of Naples on 3 December 2014 as part of the series of events entitled “Dialoghi con la città” (Dialogues with the city) promoted by the Archdiocese of Naples.

The event was entitled: “Art, aesthetics and citizenship”.

Other speakers:

Cardinal Crescenzo Sepe, Archbishop of Naples

Prof. Eugenio Mazzarella, philosopher and head of the Faculty of Literature and Philosophy, “Federico II” University of Naples

Prof. Giuseppe Gaeta, anthropologist, director of the Academy of Fine Arts, Naples



Gian Maria Tosatti, Dancefloor, 2009 / Linoleum e polvere / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



Gian Maria Tosatti, L'ospite #01, 2010 / Gabbia e filo / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli



*Gian Maria Tosatti, L'Hotel sur la lune, 2011
Environmental installation detail 01*

Gian Maria Tosatti

LA MIA PARTE NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Del mondo che vedo, ben oltre la metà è finita in polvere. Finanche del Colosseo, un'opera che ancora mi impressiona per la sua imponenza, ne posso osservare solo una parte. Il resto, ridotto ai minimi termini, in granelli sottilissimi, è disperso ai quattro angoli del pianeta, nei nuovi cantieri edili, nelle strade non spazzate e sui miei fogli, dimenticati sul tavolo da disegno per settimane.

Ma la polvere non è solo una coltre sulle cose, una copertura. E' sostanza della Storia. La polvere è l'elemento che definisce spesso una grandezza temporale e il suo contenuto in termini storici, o meglio, in termini di Storia e di storie. Saper districare le trame di questo romanzo è ciò che ho fatto negli ultimi anni. E' ciò che faccio il più delle volte.

Nell'iniziare il mio ciclo di opere napoletane, che ha preso il nome di Sette Stagioni dello Spirito, mi sono ritrovato in una chiesa chiusa dalla Seconda Guerra Mondiale, nel centro antico della città. Per dar corpo all'installazione che avevo in mente, ho dovuto togliere tutta la polvere che, negli anni, si era accumulata in quella chiesa. Polvere di guerra, di dopoguerra, di ricostruzione, di terremoto. E' la polvere da cui è nata l'Italia Repubblicana. Ma soprattutto è la polvere prodotta dalla più grande catastrofe che la Storia moderna abbia registrato. Una guerra di cui, come spesso ha ricordato Eduardo De Filippo (in Napoli milionaria!, certamente, ma ancora più duramente in un passaggio de La paura numero uno), nessuno vuole veramente parlare. Sì, certo, sarebbe paradossale dire che non se ne sia parlato della Seconda Guerra Mondiale. Siamo cresciuti coi documentari, con le celebrazioni, con le "giornate della memoria". Ma in pochi, forse appunto solo i poeti, l'ultima linea di difesa dell'umanità, hanno davvero portato sulle loro spalle il peso di quell'evento come una cosa viva, senza relegarlo all'esorcismo dei libri di storia come qualcosa di archiviato, di ormai distante da noi, di finito.

«Non è finita... e non è finito niente» dice don Gennaro Jovine, protagonista di Napoli Milionaria!, e ha ragione. Tutto quello che vedo attorno a me sembra appartenere ancora a quella guerra o a ciò che ne stava alla base. E', infatti, un errore di prospettiva quello in cui rischiamo spesso di cadere. La Seconda Guerra Mondiale non è stata solo una catastrofe, il punto di collasso e di fine di una Storia, è stata anche l'atto fondante di un'altra Storia. Lo sapeva bene Jerzy Grotowski, che nel 1962, in una Polonia ancora coperta di cenere, monta uno dei suoi spettacoli più importanti, che ha per titolo una parola che è la

vera chiave di lettura del '900: AKROPOLIS. Nello spettacolo, le scene della Bibbia dipinte nella cattedrale di Cracovia vengono sostituite con scene di vita degli internati di Auschwitz. E' questa la nostra acropoli (come dicono gli stessi personaggi). Auschwitz, necropoli della modernità, di una società fondata sugli archetipi del Cristianesimo, ma acropoli di un mondo nuovo, il mondo che noi abbiamo contribuito a costruire e che vede come miti fondatori uomini che abbiamo ancora paura a nominare, uomini che stanno al mondo presente come Crono e i titani stavano a quello antico. La guerra, dunque, non è stata la fine di una stagione, ma l'inizio di una Storia, una storia che è ancora in corso e che ha una lunga strada davanti a sé.

Ecco allora che combattere una guerra non finita è ancora un atto da partigiani. Ma come si combatte questa guerra? Giorgio Agamben, in una serie di riflessioni recenti sullo stato attuale della società, ha richiamato più di una volta il tema dell'archeologia come unica possibilità di riscrittura di un futuro irraggiungibile. Ma quale archeologia è possibile in un tempo in cui il potere non si mostra come nell'antichità, con le piramidi, le cattedrali, le grandi costruzioni come il Colosseo, ed è, piuttosto, un potere che tende all'invisibilità, a nascondersi, a confondersi, consumando rapidamente i propri templi per cambiargli forma, luogo, facendoli diventare maceria, polvere anzitempo, perché se ne perdano le tracce, come ho capito a Birkenau, dove in cenere sono finiti anche i crematori, che sono forse le vere piramidi del secolo scorso? E' un'archeologia della polvere l'unica che ci è data, un atto di pazienza e di lucidità che siamo chiamati a compiere, riannodando, granello per granello, le trame di una Storia che ci renda di nuovo presenti nel presente. A Napoli, nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano, ho avuto la possibilità di imbattermi in un luogo che ha conservato la polvere di quello che è stato, per me, l'atto fondante di questa era. Non tutta, una porzione, una parte, la parte che le mie spalle possono permettersi di portare.

Questa è la mia parte nella Seconda Guerra Mondiale.

Gian Maria Tosatti

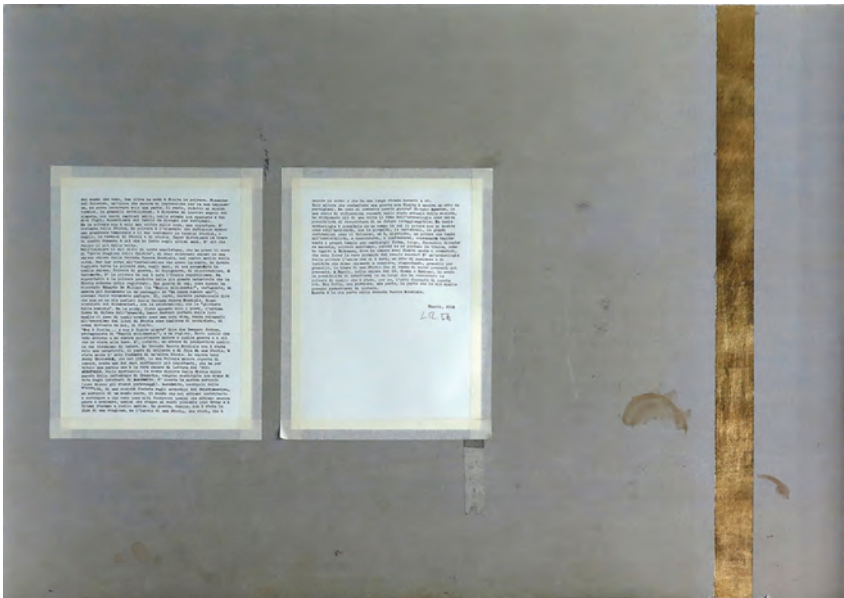
Napoli, 3 Dicembre 2014



Gian Maria Tosatti, Tetralogia della polvere, 2012 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, Tetralogia della polvere, 2012 / Environmental installation detail 04



Gian Maria Tosatti, *La mia parte nella Seconda Guerra Mondiale - disegno testuale*, 2014 / *Tecnica mista* / *Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli*



Gian Maria Tosatti, La mia parte nella Seconda Guerra Mondiale, 2014 / Polvere legno ferro plexiglass / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Gian Maria Tosatti

MY PART IN THE SECOND WORLD WAR

Of the visible world I can see, well over half of it has ended up in dust. Even the imposing Colosseum, which I still find striking, is only partly visible. The rest of it, reduced to dust, is scattered in every corner of the globe, in new building sites, in unswept roads and on sheets of paper which have been forgotten about on my drawing table for weeks.

But the dust does not just form a blanket over things or a cover. It is the substance of History. Dust is the element that often defines time and its contents in historical terms or, to put it another way, in terms of History and stories. Knowing how to unravel the plot of this novel is what I've been working on in the last few years. It is my customary procedure.

When I began my cycle of Neapolitan works, which took the name of the Seven Seasons of the Spirit, I found myself in a church that had been closed since the Second World War in the historic centre of the city. To give substance to the installation that I had in mind, I had to remove all the dust that had accumulated in the church over the years. Wartime dust, post-war dust, dust from reconstruction, earthquake dust. It is the dust on which the Italian Republic was built. But above all, it is the dust that was produced by the greatest catastrophe that modern history has ever witnessed. It is a war which no one really wants to talk about, as we have been reminded countless times by Eduardo De Filippo (in *Napoli milionaria!* [Millionaire Naples] obviously, but also more harshly in a passage from *La paura numero uno* [The number one fear]). Certainly, it would be paradoxical to argue that nothing has been said about the Second World War. We have grown up with documentaries, with celebrations and with "memorial days". But only a few people, arguably only poets – humanity's last line of defence, have borne the burden of the event as a living thing without relegating it to the exorcism of history books as something that has been recorded, that is remote from our world and is definitively over.

"It's not over... nothing is over" says Don Gennaro Jovine, the main character in *Napoli Milionaria!*, and he is right. Everything I see around me still seems to belong to that war or to what underlay it. It is an error of perspective that we often risk making. The Second World War was not just a catastrophe, the point of collapse and the end of a phase of History; it was an event that provided the foundations for another History. Jerzy Grotowski was fully aware of this when, in 1962, in a Poland still covered with ash, he put on

one of his most important productions with a title that is the real key to interpreting the twentieth century: AKROPOLIS. In this play, the biblical scenes painted in Krakow cathedral are replaced with scenes of life of the inmates of Auschwitz. This is our acropolis (as the characters themselves say). Auschwitz, the necropolis of modernity, the cemetery of a society based on the archetypes of Christianity, but the acropolis of a new world, the world which we have helped to build and whose founding members are men whom we are still afraid of naming, men who loom over the modern world like Kronos and the Titans for the ancient world. The war was not the end of an era but the start of History, a story that is still underway and which has a way to go.

This is why fighting an unfinished war is still a deed worthy of partisans. But how do you fight this war? In a series of recent reflections on the current state of society, Giorgio Agamben has referred on several occasions to the theme of archaeology as the only chance of rewriting an unreachable future. But what kind of archaeology is possible in a period when power is not displayed as it once was in antiquity with pyramids, cathedrals, large works of architecture like the Colosseum and is instead a form of power that tends to be invisible, to be concealed, to get confused, rapidly consuming its own temples before changing their form and place, turning them into rubble and dust prematurely so that all trace is lost, as I realized at Birkenau, where the cremators also ended up in ashes; are these perhaps the real pyramids of the last century? The only archaeology that we have is an archaeology of dust, an act of patience and lucidity that we are required to perform, reconstructing, piece by piece, the plot of a Story that makes us fully aware of the present once again. In the church of SS. Cosma e Damiano in Naples, I came across a place which still preserved the dust of what was, for me, the foundation of this era. Not everything, just a portion, a part, the part whose burden I am able to bear.

This is my part in the Second World War.

Gian Maria Tosatti

Naples, December 3rd 2014



Gian Maria Tosatti, I've already been here - Apt #102, 2011 / Environmental installation detail 02



Gian Maria Tosatti, I've already been here - Apt #102, 2011 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, I've already been here - Headache, 2011 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, I've already been here - New York, 2011-2013 / Acquerello su polaroid, piombo (detail)



Gian Maria Tosatti, I've already been here - Homeland I, 2014 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, I've already been here - Homeland I, 2014 / Environmental installation detail 02

Enrico R. Comi

L'ARTE, IL RESPIRO DI UN ALTROVE
NELL'OLTRE VERSO L'OLTRE DELL'UNIVERSO

L'arte ci fa vivere pienamente il presente
ci mette in comunicazione con il vissuto ancestrale
ci proietta dentro il futuro
ci connette con il mistero del respiro di un altrove
nell'oltre verso l'oltre dell'universo
che contiene il qui e ora, il prima e il dopo,
ciò che c'è stato, ciò che non c'è ancora stato, ciò che ci sarà

Enrico R. Comi

Milano, 2001/2015

Enrico R. Comi

ART, THE BREATH OF AN ELSEWHERE
IN THE BEYOND TOWARDS THE BEYOND OF THE UNIVERSE

Art makes us live fully the present
put us in touch with the ancestral back-ground
projects us into the future
links us to the mystery of the breath of an elsewhere
in the beyond towards the beyond of the universe
that comprises the here and now, the before and the after
what has been, what has not yet been, what will be

Enrico R. Comi

Milan, 2001/2015



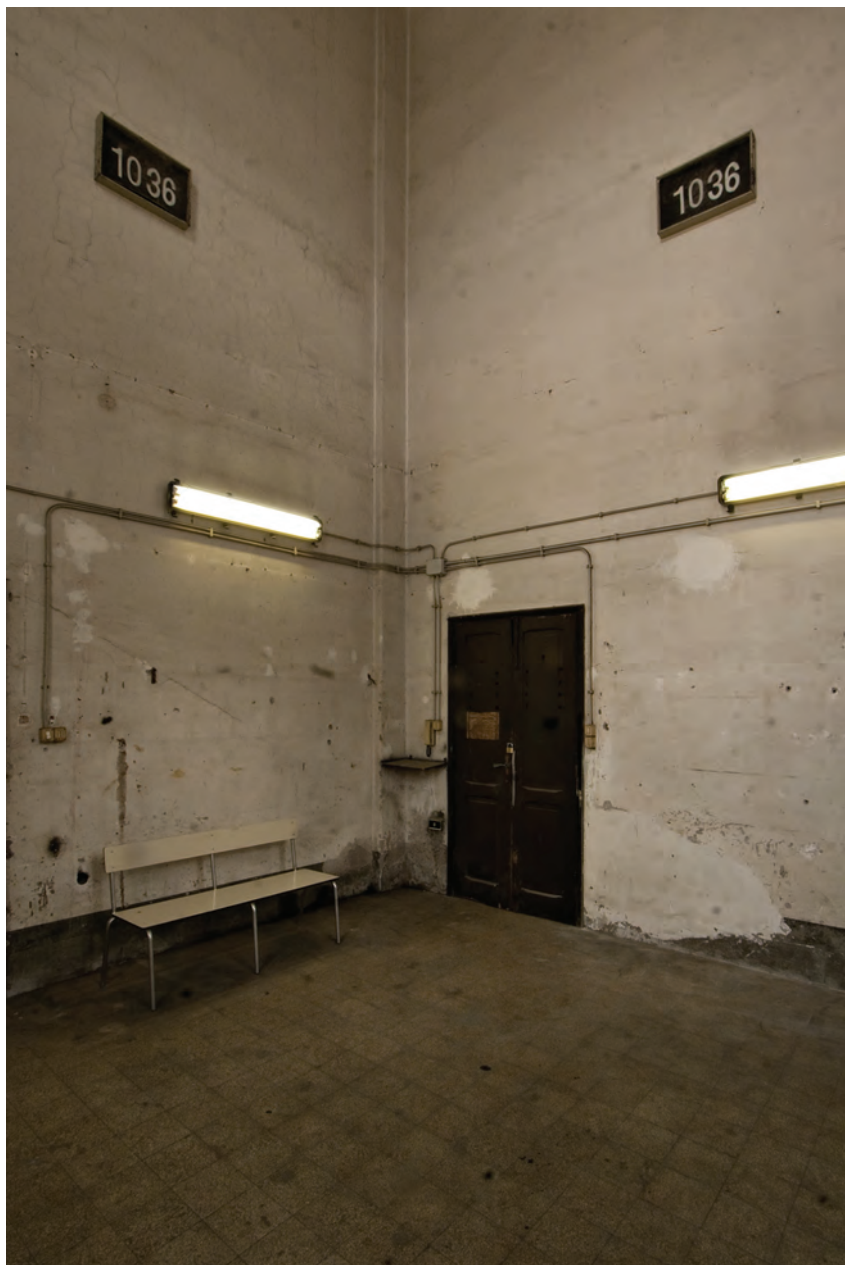
Gian Maria Tosatti, Testamento - devozioni X, 2011 / Environmental installation detail 04



*Gian Maria Tosatti, Il sangue speso di tutte le mie stelle - devozioni VIII, 2007 /
Environmental installation detail 01*



Gian Maria Tosatti, Testamento - devozioni X, 2011 / Environmental installation detail 03



Gian Maria Tosatti, Testamento - devozioni X, 2011 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, La peste, 2013 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, La peste, 2013 / Environmental installation detail 02

Enrico R. Comi

L'ARTE È ARTE...

L'arte è arte...
solo se è arte

se è arte
nessuno la può negare

se non è arte
nessuno la può affermare

Enrico R. Comi

Milano, 2011/2015

Enrico R. Comi

ART IS ART...

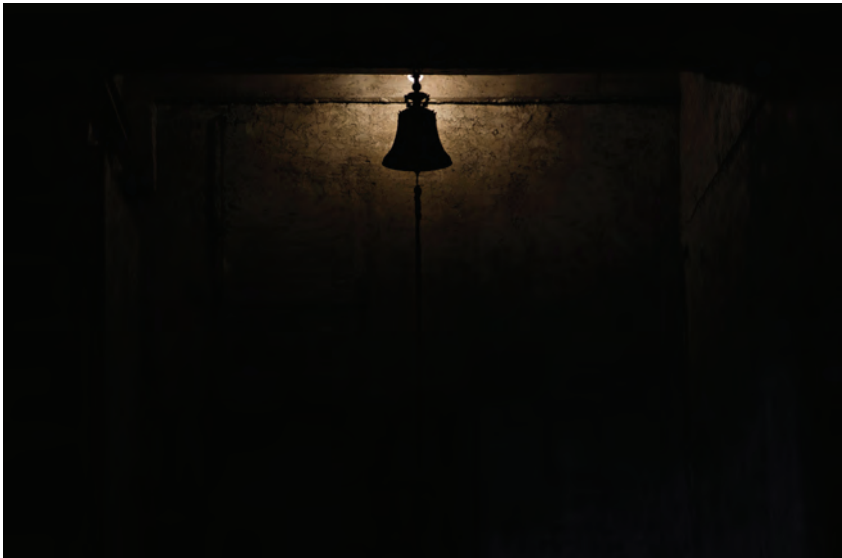
Art is art...
only if it is art

if it is art
nobody can deny it

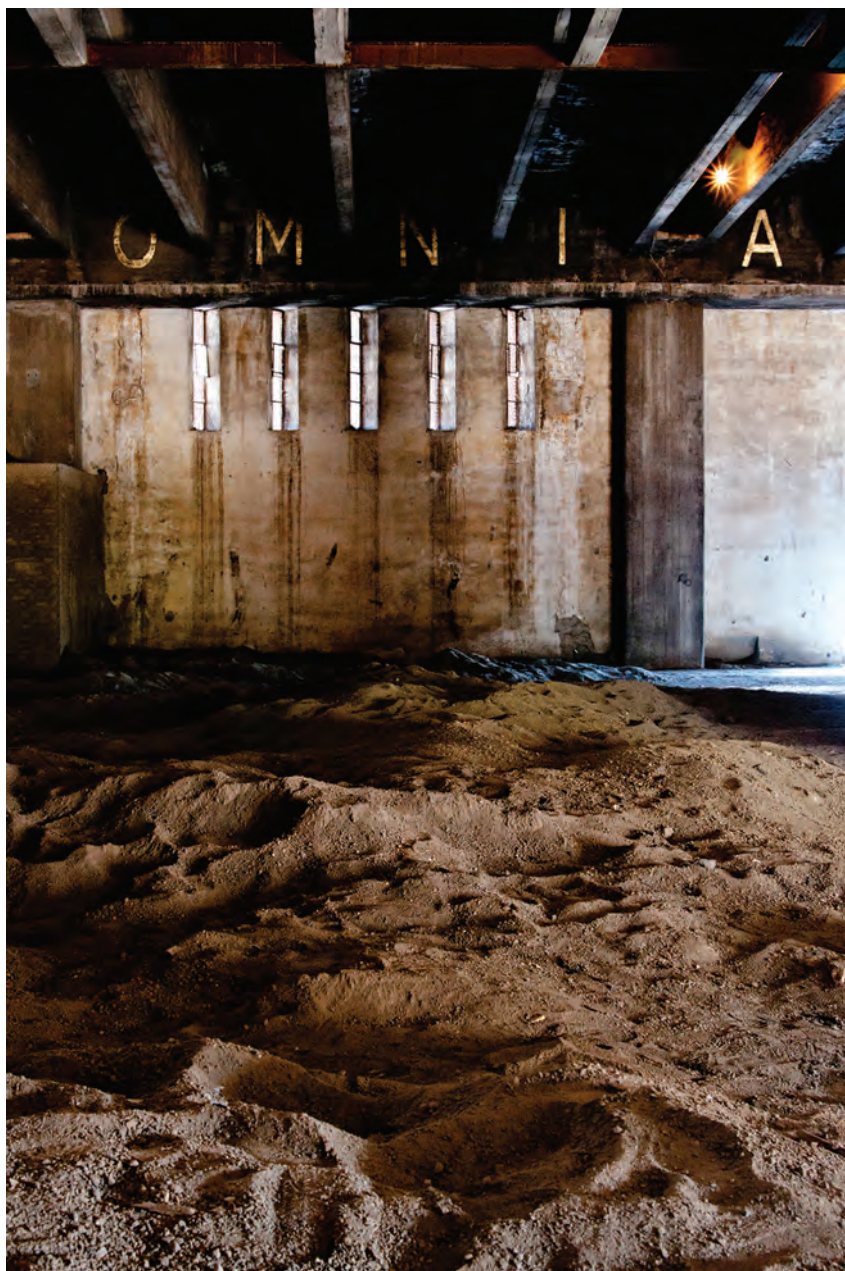
if it is not art
nobody can confirm it

Enrico R. Comi

Milan, 2011/2015



Gian Maria Tosatti, Lucifero, 2015 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, Lucifero, 2015 / Environmental installation detail 02

Enrico R. Comi

L'ARTE È
(variazioni)

I

L'arte è
perché è
ciò che è
come è

II

L'arte è
ciò che è
come è
perché è

III

L'arte è
come è
perché è
ciò che è

IV

L'arte è
perché è
come è
ciò che è

V

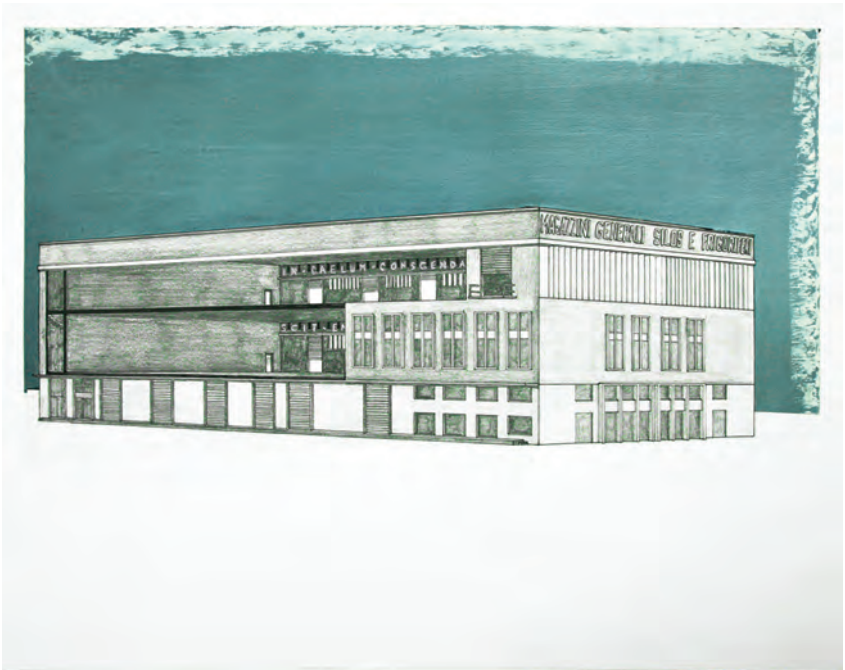
L'arte è
ciò che è
perché è
come è

VI

L'arte è
come è
ciò che è
perché è

Enrico R. Comi

Milano, 9 Ottobre 2004



Gian Maria Tosatti, Lucifero project #02, 2014 / matita china e olio su carta

Enrico R. Comi

ART IS
(variations)

I

Art is
because it is
what it is
how it is

II

Art is
what it is
how it is
because it is

III

Art is
how it is
because it is
what it is

IV

art is
because it is
how it is
what it is

V

art is
what it is
because it is
how it is

VI

art is
how it is
what it is
because it is

Enrico R. Comi

Milan, October 9th 2004



Gian Maria Tosatti, Lucifero, 2015 / Environmental installation detail 03



Gian Maria Tosatti, Lucifero, 2015 / Environmental installation detail 04

Karl Lubomirski

OB WOHL *

Ob wohl im Himmel auch so blaue Berge sind
Vogelnester
grünes Schäumen klarer Flüsse
Sommer
da die Geigenhölzer wachsen
Winter
da man Weinstöcke verbrennt

Ob wohl der Himmel die Versöhnung ist
der Absicht
mit dem Scheitern

Karl Lubomirski

* Aus "Spazio Umano / Human Space" n.4/1990

Karl Lubomirski

MAYBE *

Maybe they are in the sky as well
so pale-blue mountains
the birds' nests
the green foaming waters
of clear rivers
the summers
when woods for lutes grow
the winters when vine-shoots are withered
maybe the sky is the reconciliation
between intention
and shipwreck.

Karl Lubomirski

* From "Spazio Umano / Human Space" n.4/1990

Karl Lubomirski

FORSE *

Sono forse anche in cielo
i monti così azzurri
i nidi degli uccelli
le acque verdi spumeggianti
dei limpidi fiumi
le estati
in cui crescono i legni per i liuti
gli inverni
in cui bruciano i tralci delle viti
è forse il cielo la conciliazione
tra l'intendimento
e il naufragio

Karl Lubomirski

* Da "Spazio Umano / Human Space" n.4/1990



Gian Maria Tosatti, Estate, 2014 / Environmental installation detail 01



Gian Maria Tosatti, Estate, 2014 / Environmental installation detail 01

Tiziano Rossi

PENTOLA *

La vostra casa come alta tolda di nave
o, meglio, somigliante a una gran pentola
ancora in rotta verso un'isola confusa
e voi che in tre
vi agitate in vicinanza della lampada

con bolle di parole, brucianti in una scia,
e sfoggiando qualità non decifrate,
magari per darvi uno schiaffo, ma d'affetto,

ah, come incomparabilmente
amandovi vi sciupate
in questa ristretta competenza territoriale
per quel mondo, quel mondo che mai sarà,
ma quasi nemmeno si nota
lo stillicidio del vostro perdere.

Onore quindi a voi, ed anche all'impiantito,
alle seggiole, al caldo termosifone
e agli altri numerosi ammennicoli compagni.

(Fine della vostra puntata giornaliera)

Tiziano Rossi

* Tiziano Rossi, *Tutte le poesie* (1963-2000), Garzanti, 2003

Tiziano Rossi

POT *

Your house like the upper deck of a ship,
or better, on the order of a large pot,
presently on route to a confusing island,
and you--the three of you--
getting all exercised there by the lamp,

with bubbles of words which in a trail begin to burn
which display undeciphered qualities
capable of giving you a slap, say,
though of affection.

It's simply beyond comparison
the way, loving each other,
you wear each other down within
your narrow bounds of territory;
for that world, that world that will never be,
though the dripping sound of your loss
is hardly noticeable.

All honor to you, therefore, and honor
to the floor, to the chairs, to the hot radiator,
and to other numerous companion gadgets.

(End of your daily episode.)

Tiziano Rossi
(translated by Gayle Ridinger)

* Tiziano Rossi, *Tutte le poesie* (1963-2000), Garzanti, 2003



Gian Maria Tosatti, Father, 2009 / Armadio e ascia / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

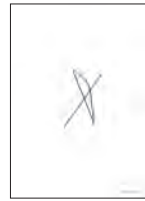
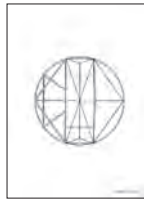
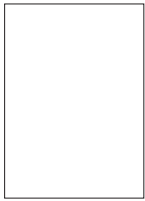


Gian Maria Tosatti, My dreams they'll never surrender, 2014 / Environmental installation / Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Copertine posteriori 1980-1992 e numero 1 2015

Back covers 1980-2015 and number 1 2015

- 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 1992: **Goran Petercol**
- N. 1 Gennaio-Marzo/January-March 2015: **Jannis Kounellis - Pavel Pepperstein**





Anselm Kiefer

RIVISTALIBRO INTERNAZIONALE
DI ARTI E CULTURE

INTERNATIONAL MAGAZINEBOOK
OF ARTS AND CULTURES

Spazio Umano

Human Space

di/by Enrico R. Comi

Gian Maria Tosatti



ISBN 978-88-940407-1-5



9 788894 040715 >