

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Roberto Cuoghi

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS



KASSEL

In Every Death There Is a Bit of Summer

"ROBERTO CUOGHI"
FRIDERICIANUM
3 DEC 2022 – 29 MAY 2023

Clips of video interviews with Roberto Cuoghi glide over my screen on the train to Kassel. The punctuated delivery of his sentences and a consistent bonhomie, both amused and amusing, overshadow a quiet current that runs through the words: That what interests him in art practice translates poorly into tidbits. His answers are generous, though, eloquently and shrewdly delivered, fleeced of the elocutionary tics that water down many official occasions, as if the Modenese artist means not to dismiss the values and mandates axiomatically glued to his job description. Cuoghi has always been prone to misunderstandings, cheered on as a playful trickster or venerated as an austere, monastic figure, always hungry for the lunar and the lugubrious, equal parts Wile E. Coyote and Edgar Allan Poe. With the first he shares a tenacious, almost athletic momentum toward deliberately unattainable goals; with the second, the superpower of glimpsing within what is minute – or even trivial, if you like – the blocks to build a good story.

In 1997, while studying at the Academy of Fine Arts in Milan, he wore glasses for several days in a row whose lenses had been replaced with Schmidt-Pechan prisms, which rotate images 180 degrees: The result is *Il Coccodeista (self-portrait with Pechan prisms)* (1997), a series of self-portraits where his face, stylized and transfigured, appears as an expressionist

translation of bodily features that have become alien and difficult to reproduce. The artist then began a process of physical transformation into a middle-aged man, gaining considerable weight, voluntarily receding his hairline, and wearing his father's clothes. A slice of life that the author does not identify as a work per se, but whose traces can be found in later productions like *The Goodgriefies* (2000), an animated short film featuring a mature man and a deity surrounded by alarmed, sad, or hallucinatory children.

An appetite for transformative experiences has informed Cuoghi's career and is in full bloom at this exhibition, which ties together some of the series developed in the last two decades in a new narrative, more so than as a mid-career, rearview presentation. Originally presented at the 57th Venice Biennale, "Imitatio Christi" (The Imitation of Christ, 2017) consists of fragments of the crucified body of Christ produced with algae and gelatin, unfolding here through a sequence of wooden walls – in denser or sparser tableaux – that Cuoghi



Roberto Cuoghi in collaboration with matali crasset
Installation view, Fridericianum, 2022–23

© Roberto Cuoghi, documenta, and Museum Fridericianum GmBH Photo: Andrea Rossetti

136

VIEWS

	KASSEL	
<p>found in the museum's deposit. Different portions of the anatomy have been left in the humid air and reached different degrees of moldy decay. On the upper floors, the Christian theological discipline of voluntary self-modification for spiritual improvement is revealed as a factory: As in a film set, Cuoghi displays the repurposed or invented machinery with which he cast the religious cult figure, wryly using the model of a good-looking hipster.</p> <p>Also on display is the series "Putiferio" (Latin for "to bring the stink,"</p>	<p><i>Šuillakku – corral version</i> (2008) is a lament for the Assyrian city Nineveh, which was sacked in 612 BCE. The installation, for which Cuoghi made the musical instruments by hand and performed the sound piece himself, is installed in a dedicated, dimly lit room, equipped with a multi-channel PA system. Still, it seeps out and intermittently takes over the entire museum when a reworked version is played at a deafening volume. Even the hall lights flicker in these interludes, and the "Putiferio" documentation videos glitch, playfulness</p>	<p>long periods in acquiring ways of bringing new things into the world, by means as various as short films, the construction of instruments and music, or the study of ancient or unusual techniques and materials. He goes out himself and rewires. The intricate beauty of the works is the result of that practice, merging the fruits of obsession, research, or lucky accidents. The Luciferian shadows that clung to his early reception in Italy are legitimate, but perhaps overdetermined by the imagery from which the artist draws:</p>
<div data-bbox="389 792 1206 1335" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="644 1341 967 1391" data-label="Caption"> <p><i>SS(XCVP)s</i>, 2019 Installation view, Fridericianum, 2022–23</p> </div>		
<p>2016–19), initially conceived for an exhibition at the DESTE Foundation: In this instance, the model was a crab bought at a Milan food market, 3D-scanned, and rendered in clay and fired iron in Greece to arrange an invasion of specimen – covered with different patterns and colors – at an old slaughterhouse on the island of Hydra. Meanwhile,</p>	<p>and a sense of impending doom feed into one other.</p> <p>Perhaps what interests Cuoghi and can be glimpsed in the caution with which he speaks is the promise of art providing a playground to welcome absolute Otherness – in a controlled way, and up to a specific limit, there are no naiveties. The artist immerses himself for</p>	<p>There is no end in the work that does not announce a beginning, no tragedy that doesn't hide a joke, no solemnity without the excitement of getting one's hands dirty. The melancholy that one registers is in the distance between the process and the finished, still object. But it is one of a generative kind.</p> <p>Francesco Tenaglia</p>
VIEWS		137

MOUSSE

Roberto Cuoghi at Fridericianum, Kassel



Roberto Cuoghi, *Imitatio Christi*, 2017, Roberto Cuoghi at Fridericianum, Kassel, 2023. © Roberto Cuoghi, documenta und Museum Fridericianum gGmbH. Photo: Andrea Rossetti

The allure of filth is not, as a phenomenon, completely unfathomable. And yet it requires a certain sensibility to cultivate it properly, to comb through the depths of its substance and excavate some fine-particulate sense of the sublime. Thus platformed, it has the potential to unearth collective memories, on the level of species, of genus, that are perhaps frightening once we encounter them.

Travis Jeppesen
Roberto Cuoghi at Fridericianum, Kassel
Mousse Magazine, February 27, 2023.
<https://cutt.ly/08jw1Dv>

The latest exhibition of Roberto Cuoghi at Fridericianum, Kassel, is an excavation of sorts—on a superficial level, of a selection of his own works from the past fourteen years, but on a grander plane, of the myths, the geology, the strata through which such a commonality might be registered. It opens with the ground-floor installation *Imitatio Christi*, a series originally unveiled at the 2017 Venice Biennale (it is worth mentioning that Cuoghi works mainly in series, perhaps to provoke a deliberate confusion between the discernment of the part from the whole), consisting of ten slabs of wooden wall, some of which are partly papered with bits of random floral design, others bruised with stains in a painterly way, against which splayed and exploded bits of Christ's body have been nailed. Crafted out of algae and gelatin, these sculptural fragments were then left outdoors under a tent of transparent plastic and allowed to be infested with moisture that would lead to mold and decomposition. Once sufficiently weathered, they were denuded of their moisture through a freeze-drying process that preserved the rot. The resulting bits are like molten organic matter arranged in gestural compositions, culminating in a final formation in which Christ writhes in ecstasy, his body having sprouted serpent-like tentacles in place of arms. Beneath an agonized hard-on, his legs are missing, although his feet have been preserved, elevated on a platform down below.

Christ in fragments: perhaps the only Christ we might access in our fallen state.

Upstairs, we go back further, to before Christ's alleged historical time, to the seventh century BCE and the Assyrian empire. Bereft of image, sound substitutes: *Šuillakku – corral version* (2008–14) is housed in its own enclosure, and a wall text advises you to wear earplugs to prevent hearing damage. The room is dark save for a single blue light casting a circle in the middle. This is where you are meant to stand, surrounded by eight speakers, each blaring a different segment of Cuoghi's composition. It veers from tribal chanting to the squawks of horns, the booms of a tympani, and screams of ecstasy and anguish. Sit for a while and try to piece it all together into a sort of narrative. Cuoghi himself made all the instruments stemming from that period and played them himself in what is meant as a lament of sorts, commemorating the attack on the Assyrian empire's capital, Nineveh, and its subsequent destruction.

All that rises must also fall. In the surrounding rooms we encounter pieces from *Putiferio* (2016–19), more mutilated sculptural bits, these mostly taking the form of crustaceans, those creatures that will likely outlive us all, as well as more fragments from *Imitatio Christi*. They have been applied and impaled on forklike forms by the designer matali crasset in a one-off collaboration of sorts. One might ignore, at first, the speakers surrounding until they suddenly crescendo into a thundering explosion so strong that it shakes and rattles all the supporting structures. (When I was in the gallery, one of them, and the sculptures resting upon it, were being repaired by technicians.) This is *LAŠ* (2018), a reedited fragment from *Šuillakku – corral version* maximized into bowel-shattering baroque overdrive. Clearly, the battle was just lost.

I'm always in favor of assaulting an audience. What spoiled it for me were the videos projected in two of the side rooms documenting the firing of the clay specimen from *Putiferio* in a live performance event at Slaughterhouse, the project space in Hydra, Greece. They were edited and produced in a cheesy, fashion-y way that essentially robbed the works of their mystery—I felt at times as though I were watching a commercial. While I realize that institutional shows tend to glob on to these flashy mechanisms of over-explanation so as to fill in blanks while simultaneously making a sincere effort at competing with their visitors' social media feeds, the power of Cuoghi's sculptural work lies in its enigmatic autonomy, its detachment from the noise that threatens to drown it out. The less context given, the better.

In this regard, the most compelling work is in the round external corridor, where ten sculptural "elements," as the artist terms them, from the series *Ether en Flocons* (2018) have been installed. Molded out of agar and gelatin, these mutant creations mostly resemble hybrid bird-crustaceans, breaded, fried, and abandoned to wanton display. There is something vulnerable about their deadness—one fully believes, in looking at each, that this is surely something that once lived. One has giant human-ish teeth in a mouth emerging on the side of its body, and beneath those patches of fried rot it holds the color and approximate shape of an eggplant. Another is more fully covered in fried matter, its body shaped like the offspring of an owl and a squirrel, yet its single green eyeball, a gemstone radiating some globular glow, is the thing that draws our gaze. One wouldn't want to know any of these creatures in their living state—they are too otherworldly, too frightening, in that they point to some expansion of nature beyond the bounds of knowledge. Yet, oddly enough, we might still believe in the fact of their deadness. Indeed, before consulting the list of works, I thought these and the *Putiferio* works might actually be sculpted out of the bones of dead animals.

Carbonized, rotted, deliberately de-composed: these aphorisms of filth bespeak a zealous generation of the abject, a pursuit that is very much Cuoghi's own.

Artribune

Futuro Antico. Intervista a Roberto Cuoghi

Il nuovo appuntamento con la serie di contenuti curata da Spazio Taverna e dedicata alla visione del futuro dà spazio alle riflessioni dell'artista Roberto Cuoghi



Roberto Cuoghi. Courtesy Alessandra Sofia

Volutamente non incasellabile in confini definiti, la pratica e la poetica di **Roberto Cuoghi** (Modena, 1973) emergono da questa intervista, che parte dal tempo presente per guardare al domani.

Quali sono i tuoi riferimenti ispirazionali nell'arte?

È impegnativo, ma non ne ho. Parto da zero e non allungo il brodo degli altri. I riferimenti ispirazionali nell'arte vogliono sempre dimostrare una continuità col passato che non capisco a cosa serva se non a lisciare il pelo a qualcuno. Un artista dovrebbe augurarsi di stare sulla soglia dell'impossibile e non giocare a chi indovina la ricetta.

Qual è la mostra che ti rappresenta di più? Puoi raccontarci la sua genesi?

Posso parlarti della mostra che sto preparando. È pittura, ma sottozero nella scala dell'auto rappresentazione. Dipingo contro le mie intenzioni, cioè se si presenta qualcosa di mio, se lo vedo affiorare, ci vado sopra. Il mio modo di dipingere si può definire solo attraverso la forma che prende ogni volta, in base al soggetto e ai significati che può avere combinato a scelte tecniche, estetiche, altre banalità, condizionamenti e tutta la retorica condivisa. Faccio il pittore senza una mentalità. Ho individuato un aspetto delle cose che chiamo Stilizzazione e l'ho fatto diventare un modo di lavorare. È una questione primordiale, è ovvio che ci sia una predisposizione a ripetere quello che ci piace. Quando qualcosa di particolare piace, piace perché dimostra una qualità unica nella sua natura, dunque diventa un modello, un desiderio a disposizione. Il desiderio è già l'interpretazione semplificata di quella cosa particolare, che così diventa universale, diventa il desiderio comune. In questi passaggi c'è un impoverimento del contenuto piuttosto che del contenitore. Non può perdersi di vista l'oggetto dei desideri. Prevale il suo aspetto, perché voglio prima quello che vedo e non quello che mi sembra di capire. L'impoverimento di un contenuto ha a che fare con la sua comunicazione. Posso applicare a qualunque immagine complessa una funzione per semplificarla, e quando l'immagine è diventata un triangolo e la funzione è finita, ho un triangolo da comunicare. Alleggerire i contenuti è anche il modo per accumularne di più.

Spiegaci meglio.

I contenuti fanno il nostro mondo delle idee, che sono la causa delle cose. Non abbiamo mai avuto tutto in mano fino a questo punto, contenuti smidollati ma immutabili da consultare in streaming, appiattiti da un sistema 'on demand' e indicizzati sulla base della loro popolarità. In questo schema la Stilizzazione sembra il nostro destino inesorabile. Da dove sia partita questa idea non lo so più, credo di essermene sempre occupato, ma non l'ho mai fatto con una mostra di pittura. Non so quando fermarmi e nemmeno se possa fermarmi o tornare indietro, è come abitare nella casa degli specchi. Sicuramente ricordo un video degli Strokes come il manifesto al diritto di cancellare vent'anni di Hip-Hop senza dare spiegazioni. Erano convincenti, sembravano usciti dal C.B.G.B's e quello bastava. Erano gli anni delle rivoluzioni colorate che si diffondevano come la pubblicità. La giustizia sociale aveva preso l'aspetto di una campagna di branding aziendale e i cittadini erano clienti. Le tecniche di insurrezione sono diventate tutorial, magliette, DVD e manuali di formazione online, fino a istituire un corso accademico sulle strategie di rivolta. Poi sono arrivati i telefoni intelligenti e abbiamo salutato le primavere arabe come la prova che le piattaforme digitali avrebbero scatenato una redenzione globale. Sappiamo come è andata, come nella casa degli specchi.

PASSATO E FUTURO SECONDO ROBERTO CUOGHI

Che importanza ha per te il Genius loci all'interno del tuo lavoro?

Se intendi prima di fare una mostra, non ha alcuna importanza finché ci penso, poi se me lo trovo davanti cambia tutto. Se però dev'essere un problema, tanti saluti.

Quanto è importante il passato per immaginare e costruire il futuro?

Credi che il futuro possa avere un cuore antico?

La storia non va solo da sinistra a destra perché la insegnano a scuola, e non è sempre un telefilm, è anche un ammasso di cose che cresce su una quantità di cose accatastate. Strati di cose recenti su strati di cose più antiche che sono il fondamento a quello che viene dopo e, siccome i presupposti sono anche l'origine dei problemi, i problemi sembrano sempre troppi. Un 'cuore antico' non è un rimpianto e non è qualcosa di consolatorio, è lui che ti viene a prendere per i piedi.

Quali consigli daresti a un giovane che voglia intraprendere la tua strada?

Niente che si possa dichiarare su *Artribune*.

IL SACRO E IL DOMANI NELLE PAROLE DI CUOGHI

In un'epoca definita della post-verità, ha ancora importanza e forza il concetto di sacro?

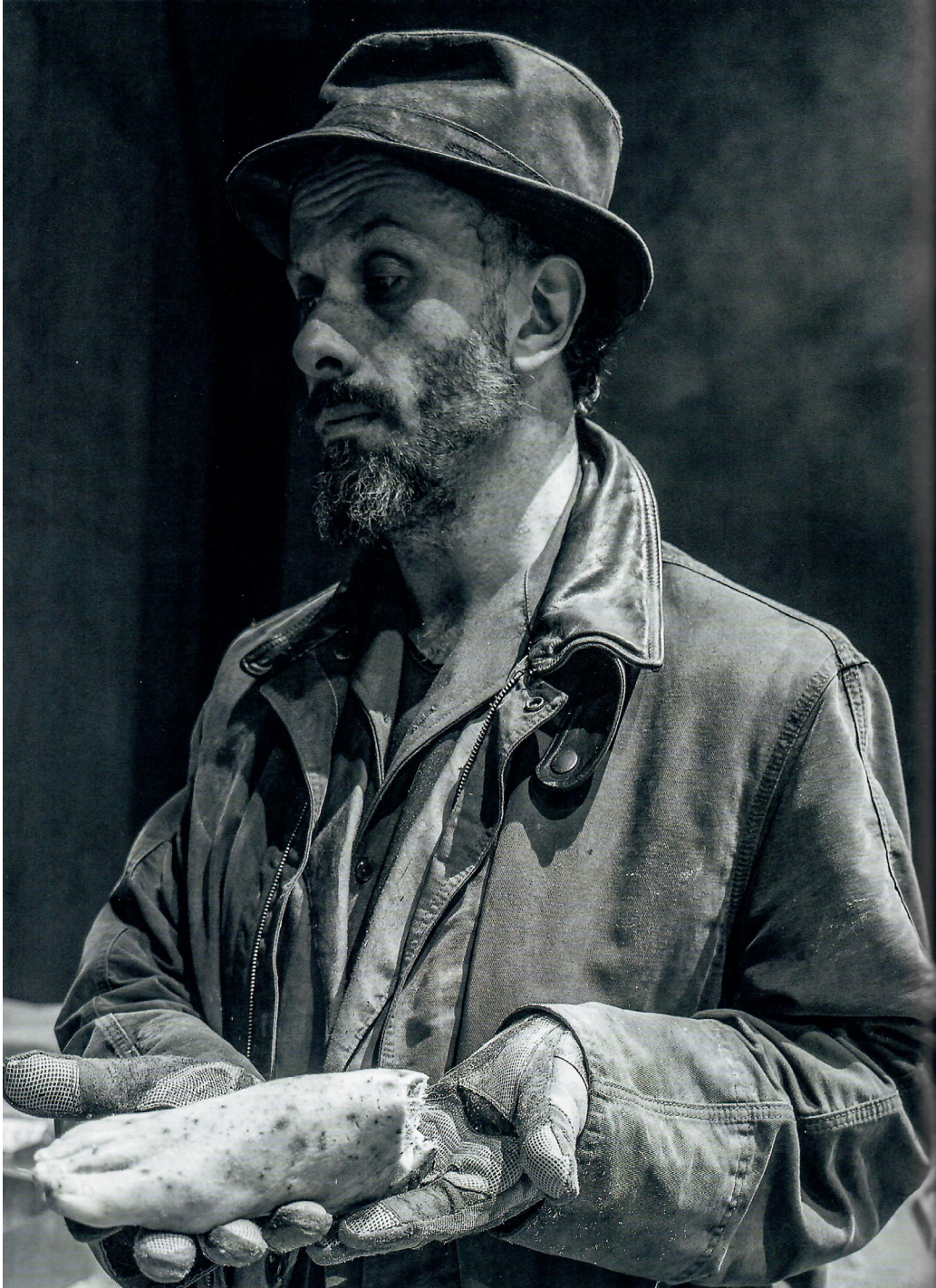
Per tante ragioni adeguiamo più le cose ai nomi che i nomi alle cose. Io non credo si sia indebolito il concetto di Sacro, anche perché è un impulso. Sta al centro, dove è sempre stato e intanto nascono nuovi riti, più di quanti ne vengono abbandonati, e crescono comandamenti e oracoli anche se li chiamiamo burocrazia e modelli matematici. Ogni forma di gerarchia rispecchia il modello celeste e ogni forma di autorità ha i suoi devoti a cui chiedere fede e non ragionamenti.

Come immagini il futuro? Sapresti darci tre idee che secondo te guideranno i prossimi anni?

Le idee per il futuro sono sempre le stesse, le dà chi confonde il futuro con gli affari suoi. Il futuro non è il prodotto finale. Il futuro è ancora consumo e manutenzione. Adesso però sappiamo tutti cos'è una crescita esponenziale. Fino a qualche anno fa, la media delle ore di contenuti visualizzati su YouTube in un giorno era un miliardo. Solo su YouTube. L'ho letto da qualche parte, allora ho provato a convertire le ore in anni per rendermi conto di quanto tempo fosse. Sono centoquattordicimila anni, ogni giorno. È un dato di qualche anno fa, lo ha reso pubblico l'azienda per festeggiare il primato e nel frattempo la cifra può solo essere aumentata. Centoquattordicimila anni di visualizzazioni ogni giorno, sembra quello che è, un primato fine a sé stesso, invece riguarda la rappresentazione, la restituzione del mondo in immagini, che sono lì per risparmiarci di immaginarle. I circuiti integrati hanno trovato il nostro cuore antico, erano fatti l'uno per l'altro.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

monopol
Magazin für Kunst und Leben



Silke Hohmann
The Extremist
monopol, October, 2017, p.94-102.

PORTRÄT ROBERTO CUOGHI

Der *Extremist*

Roberto Cuoghi kennt kein Maß. Seine gigantische Jesus-Fabrik auf der *Venedig-Biennale* ist ein düsteres Labor, der Künstler ein Forscher, der obsessiv das Neue in die Welt bringen will

Text **Silke Hohmann**

Als Roberto Cuoghi den italienischen Pavillon betritt, trägt er das viel zu große Jackett eines übergewichtigen Mannes, und das ist kurz ein Schock. Denn wenn über diesen Künstler etwas bekannt ist, dann die Tatsache, dass er früher selbst dieser dicke alte Mann war. Im Alter von 24 Jahren hatte er begonnen, sein Körpergewicht mehr als zu verdoppeln, die Kleider seines Vaters zu tragen, seine Haare grau zu färben und das Leben eines saturierten Seniors zu führen. Er habe sich in seinen Vater verwandeln wollen, heißt es. Das Verstörendste an dieser Geschichte ist, dass der Künstler sich weigert, sie als sein Kunstwerk anzuerkennen oder auch nur als Künstler darüber zu sprechen. Jetzt ist der dicke Alte, der Roberto Cuoghi einmal war, der sprichwörtliche Elefant im Raum. Mit senffarbener Jacke.

Roberto Cuoghi ist ein Extremfall. Statt eine Künstlerkarriere mit Entwicklung anzupeilen, wirft er sich nacheinander in einzelne Werkzyklen, die nichts miteinander zu tun haben. Ist einer abgeschlossen, bewegt er sich auf ganz neues Terrain, beginnt wieder bei null, forscht, recherchiert, entwickelt Techniken von Grund auf. Dabei kann es sich um antike assyrische Gottheiten und Musikinstrumente handeln oder um neue Methoden der Bildhauerei mittels Feuer und Verwesung. Cuoghi experimentiert jedes Mal bis zur völligen Verausgabung, bis er etwas findet, von dem er selbst überrascht ist.

Vor einer Weile begann er über den historischen Jesus zu forschen. Doch anders als erwartet, wurde dessen Persönlichkeit immer unklarer, je mehr Cuoghi las. Also näherte er sich von der anderen Seite: Er beschloss, Jesus in Serie zu produzieren und ihn verschiedenen organischen Prozessen auszusetzen, um so viele Varianten wie möglich zu erhalten. „The Imitation of Christ“ ist eine absurd aufwendige Versuchsanordnung, an deren Anfang die Gussform für die Skulptur eines durchschnittlich aussehenden, schlanken, großen Mannes mit Bart steht. Sie wird gefüllt mit Agar-Agar, aus Algen gewonnener Gelatine. Die fertige Plastik wird in verschiedenen Iglu-haften Zelten mit unterschiedlichen Klimazonen aufgebahrt. Es dauert nicht lange, bis sich Schimmelpilze und Bakterien an die Arbeit machen, Venedig ist ein Paradies für Sporen. Innerhalb einer Woche wächst feiner langer Flauch auf den Oberflächen, nicht nur in den herkömmlichen Grautönen, sondern in exzentrischen Farben wie Pink und Orange. Irgendwann brechen die Körper auf, tiefe Spalten entstehen, Finger und Gliedmaßen verformen sich. Die Special Effects der Zombiefilme setzen ganz von selbst ein, und das Individuelle jeder einzelnen Figur tritt immer stärker hervor. Ist die Entwicklung an einem idealen Punkt angekommen, stoppt Cuoghi sie mit einem von ihm entwickelten Verfahren: In einer Apparatur für Gefriertrocknung, die Umkehrung eines Brennofens mit ähnlichem Effekt. So, sagt er, seien ganz neue Skulpturen möglich.





„Dieser hier sieht freundlich aus“, findet Roberto Cuoghi und zeigt auf einen dunklen Kopf mit eingefallenen Wangen. „Er lächelt fast. Und dieser könnte aus Südamerika stammen.“ Zur Biennale-Eröffnung im Mai hingen an der Stirnseite des Pavillons nur einige Körperfragmente, wie Fundstücke einer Ausgrabung. Im Laufe der Monate ist eine wandfüllende Assemblage aus deformierten Torsi, gekrümmten Händen und Köpfen in verschiedenen Schattierungen und Stadien der Kompostierung daraus geworden. Die Ergebnisse, sagt der Künstler, seien für ihn und sein Team sehr beglückend.

Ob er bei aller Konzentration auf die biologischen Prozesse noch sieht, wie dunkel und unheimlich das alles ist? „Ja, ich sehe es.“ Die gruseligsten Objekte zeige er aber gar nicht. „Und: Ich kann nichts dafür, dass die Schlüsselfigur unserer Kultur ein leidvoller, hagerer Mann am Kreuz ist.“ Ist das Religionskritik? Sein Geldgeber und Hauptmäzen Prada hielt sich mit dem Firmennamen bewusst zurück, weil unabsehbar war, wie das Publikum auf Cuoghis Idee reagieren würde, Jesus endlich sterben zu lassen. Es ist naheliegend zu denken, Cuoghi habe sich mit der Geschichte des historischen Jesus nur eine weitere komplizierte Vater-Sohn-Beziehung vorgenommen. Das Neue Testament als die populärste Geschichte über Daddy-Issues, der serielle Jesus als Merchandising.

Aber Roberto Cuoghi wirkt nicht wie jemand, der eine Botschaft an die Welt hätte. Ihn interessieren ganz andere Sachen. Jesus habe er gewählt, „weil es eine gute Geschichte ist und ein Teil unserer Identität“.

Ein Vehikel für skulpturale Fragen, kunstgeschichtlich der Prototyp. Wichtiger als der religiöse Aspekt ist ihm die Magie, die im Labor entsteht. Die stoffliche Transformation, die Arbeit der Schimmelpilze und Minusgrade an dieser Figur.

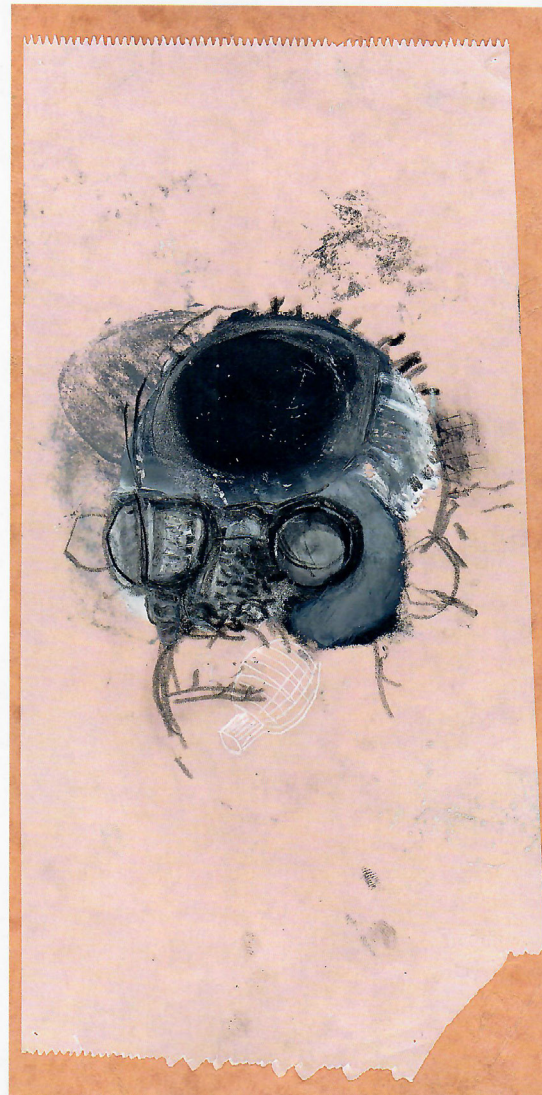
Cuoghis Kunst ist auch deshalb so merkwürdig und randständig, weil sie sich weder über eine bestimmte Ästhetik noch über ein benennbares Thema definiert. Höchstens darüber, dass sie vehement die Existenz dieser einen verbindlichen Realität abstreitet. Immer zeigt Cuoghi, was außerdem sein könnte. Wie unwahrscheinlich es ist,

LINKS
„Il Coccodrileista
(drawing with Pechan
prisms)“, 1997



MITTE
„Il Coccodrileista
(self-portrait with Pechan
prisms)“, 1997

RECHTS
„D+P(XR)mm/ac, from
the Asinoroni/Asynchro-
nies series“, 2003



***Cuoghis Kunst* definiert sich weder über eine bestimmte Ästhetik noch über ein Thema. Sie streitet nur die Existenz einer verbindlichen Realität ab**

dass wir wirklich dieselben Dinge sehen oder meinen – sosehr wir uns auch bemühen, Sinn herzustellen und uns darüber zu verständigen. Cuoghis Werk sieht nicht aus wie das eines einzigen Künstlers, und es sieht auch nicht aus wie das irgendeines anderen Künstlers.

Die Unmöglichkeit der Wahrheit ist Roberto Cuoghis großes Thema. „Diese lineare Erzählung, dass man vom Unbekannten zur Wahrheit gelangen kann, ist eine Illusion. Doch sie beherrscht bis heute die Religion genauso wie die Wissenschaft.“ Alles basiere auf den drei Säulen von Schuld, Erkenntnis und Erlösung – im Christentum genauso wie in der Forschung. Vielleicht empfindet er es deshalb als seine Aufgabe, größtmögliche Verwirrung herzustellen.



**FAREWELL
PHOTOGRAPHY**
09/09 – 05/11
2017

Biennale

**für aktuelle
Fotografie**

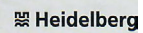
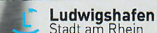
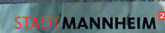
Heidelberger Kunstverein / Heidelberg
Kunsthalle Mannheim (Wasserturm) / Mannheim
Kunstverein Ludwigshafen / Ludwigshafen
Port25 – Raum für Gegenwartskunst / Mannheim
Sammlung Prinzhorn / Heidelberg
Wilhelm-Hack-Museum / Ludwigshafen
ZEPHYR – Raum für Fotografie
in den Reiss-Engelhorn-Museen / Mannheim

www.biennalefotografie.de

Premiumsponsor



gefördert durch die



Pétrél | Roumagnac (duo), Theatre (theatre) #2 / réidus #1, 2017 © Pétrél | Roumagnac (duo), Courtesy Pétrél | Roumagnac (duo) und Galerie Escougnou-Petra



OBE
„Il Coccodeista
(self-portrait with
Pechan prisms)“, 1997

UNTE
„The Imitation of
Christ“, 2017,
Installationsansicht

RECHTS
„F(IA)“, 2005

Noch im Studium setzte Cuoghi sich eine Prismenbrille auf, die oben und unten sowie rechts und links vertauschte – die maximale Umkehrung der Welt. Cuoghi ging wie ein Kamikazeflieger gekennzeichnet zur Akademie, machte Aufzeichnungen und Selbstporträts. Einen Zustand, der so fundamental verunsichernd ist, dass die meisten Menschen ihn nur ein paar Minuten ertragen, hielt er fünf Tage lang aus.

Einmal verfasste Roberto Cuoghi zwei Tage lang einen Text ohne Sinn, was gar nicht einfach sei, wie er sagt. Dann gab er diesen Text einem Übersetzer, die Übersetzung wurde wiederum in eine andere Sprache übersetzt und so weiter. Manche der Sprachen existierten kaum in Schriftform, und die aufeinanderfolgenden sollten so wenig Verwandtschaft wie möglich aufweisen. Das Frappierendste war, wie sehr die Beteiligten, die nichts vom experimentellen Charakter des Projekts wussten, sich um Sinn bemühten, sogar um Moral.

Fehler, Missverständnisse, Scheitern sind auf Roberto Cuoghis Seite. Er macht sie zu seinen Komplizen, genau wie er die Bakterien und Schimmelpilze des Arsenale in Venedig zu Kollaborateuren gemacht hat. Wo sie einsetzen und neue, unplanbare Formen hervorbringen, wird es für ihn interessant. „Alles, was ich mir selbst vorstellen kann, ist mir zu langweilig“, sagt der Künstler. „Meine Imagination ist das Problem!“ Er würde sie gerne überwinden. Doch das gehe nur

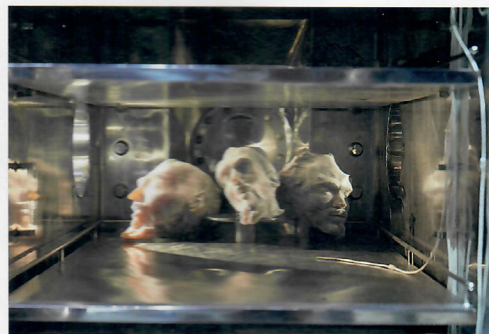
mit bestimmten Drogen: vordringen in einen Bereich, der keine Verbindung zur Realität hat, der außerhalb aller je gemachten Erfahrungen liegt. Kunst müsse so sein, als würde man Ridley Scotts Alien in den ersten Außerirdischen-Film „Kampf der Welten“ hineinmontieren und diesen einem 50er-Jahre-Publikum vorführen. „Das wäre mein Traum von einem Kunstwerk: etwas zu erschaffen, das nicht aus meiner eigenen Vorstellungskraft kommt und das nichts zu tun hat mit der Welt, die wir kennen.“

Die Arbeit der Bakterien an den Agar-Agar-Jesuskörpern sei ein erster Schritt in die Richtung, denn auch im Herstellen von Unregelmäßigkeiten und Fehlern sei die Natur dem Menschen weit voraus. Als er früher einmal Porträts von Bekannten aus der Kunstwelt anfertigte und sie mit schlimmen Verstümmelungen und Fleischwunden versah, ihnen die Nasen brach und sie beerdigte, geriet er schnell an seine Grenzen. „Sie waren noch zu schön. Das Nachmachen scheitert immer. Keine noch so aufwendige Kinoexplosion berührt dich so, wie einen echten Unfall zu hören.“

Roberto Cuoghi muss alles an die Grenze treiben – auch die Rolle des Künstlers. Cuoghi, der Künstler, der die Fantasie überwinden will. Der sein fulminantestes Werk abstreitet. Hat er Probleme damit, Künstler zu sein? Warum weist er bestimmte Dinge von sich?

Roberto Cuoghi zieht unwillkürlich die Hände vom Tisch. Dann beginnt er zu erzählen. Seine Fingernägel, die er einmal zu Studienzeiten fast ein ganzes Jahr lang habe wachsen lassen, seien einfache Werkzeuge für ihn, mit denen er arbeite. Das als Performance zu deklarieren käme ihm grundfalsch vor, als würde er selbst etwas kopieren. „Das wäre mir viel zu 70er-Jahre!“

Dass er jetzt Künstler sei, habe er das erste Mal realisiert, als er von den Einnahmen schon leben konnte. Eine Steuernummer zu bekommen, ohne einen Tagesjob mit Feierabend zu haben, war sicher ein Motiv. Aber vielleicht, sagt er, hätte er auch gar nichts anderes werden können als Künstler. Nicht mal beim Militär. Es sei ihm damals nicht möglich gewesen, einkaufen zu gehen, ohne anzuecken oder verurteilt zu werden. Oder neben jemandem auf der Parkbank zu sitzen. Das war auch der Grund, eines Tages radikal sein Aussehen und seine Gewohnheiten zu verändern. Sich von einem dünnen Punk in einen korpolenten 60-Jährigen zu verwandeln. In einem Sommer nahm er 20 Kilo zu, über mehrere Jahre kam er auf ein Gewicht von 140 Kilo. Er bekam bleibende gesundheitliche Probleme, aber auch die zuvor-





kommende Behandlung, die älteren Herren zuteilwird. „Es ging nicht darum, akzeptiert zu werden. Sondern auf andere nicht mehr diesen unzufriedenen, unglücklichen Eindruck zu machen.“

Es gab Menschen, die ihn von früher kannten und in Tränen ausbrachen, wenn sie ihn sahen. Er hörte auf, Kunst zu machen, wurde Nachtwächter auf einer Baustelle und brach seine Kontakte ab, nicht nur zur Kunstwelt. Die natürlich nichts so dringend von ihm

Roberto Cuoghi ist es gelungen, zwei Personen gleichzeitig zu sein, Realitäten übereinanderzulegen, die Zeit zu falten

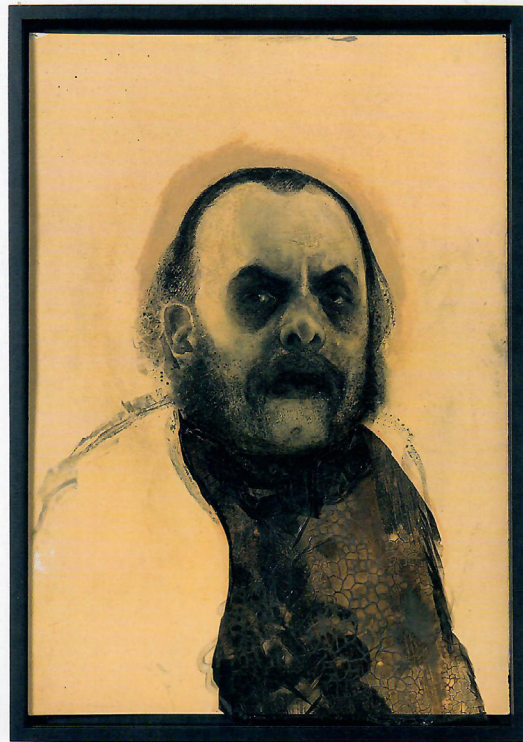
haben wollte wie die Geschichte seiner Verwandlung. Als er 2002 zur Manifesta nach Frankfurt am Main eingeladen war und die Räume besichtigen sollte, sagten ihm die Kuratorinnen gleich, dass sie ein Werk über seine körperliche Transformation ausstellen wollten. „Es ist kein Werk“, beharrte Cuoghi, der damals noch in der Rolle lebte. Es gebe keine Dokumentation. Trauer und Entsetzen waren groß. Also bat er sie, aufzuschreiben, was sie daran interessierte. Die Kuratorinnen schrieben etwas vom Einfrieren der Zeit, von einer bestimmten Melancholie und ihrer Faszination für seinen komplett unmodischen Look. Cuoghi versuchte die Anforderungen zu erfüllen und produzierte ein Video mit einem immerwährenden Sonnenuntergang und einem Karaoke-Song, der von einem nicht existenten Mann erzählt. Das Video lief einen Tag lang in der Ausstellung, dann zog er den Stecker.

LINKS
„P(XXVIA)mm“,
2012

RECHTS
„D(XXXIA)mm“,
2012



Roberto Cuoghi ist es damals gelungen, zwei Personen gleichzeitig zu sein, zwei Realitäten übereinanderzulegen, die Zeit vorzuspulen und zu falten. Immer noch wirkt er alt und jung zugleich. Vor allem jung, mit sprudelnder Ungeduld und Neugier, einem Drang zu Maßlosigkeit und Intensität, der ihn immer weitermachen lässt. Was kommt als Nächstes? „Eine Ausstellung mit Luc Tuymans in Antwerpen. Es geht um Barock.“ Arbeitet er bereits daran? Roberto Cuoghi schaut kurz ein bisschen unglücklich in die Ferne, es ist offenbar schwierig. Aber das Thema hat er schon. „Ich will beweisen, dass die Erde eine Scheibe ist.“ Das überraschte Lachen erwidert er mit einem freundlichen Lächeln, das höfliche Menschen einsetzen, wo gar kein Witz war. Wir geben uns zum Abschied die Hand. Seine Fingernägel sind gerade, gefeilt und sehr, sehr lang.



Roberto Cuoghis „The Imitation of Christ“ ist noch bis 26. November im italienischen Pavillon in Venedig zu sehen.
Die Monografie „Perla Polina“ ist bei Hatje Cantz erschienen (auf Englisch, 492 Seiten, 58 Euro)

MOUSSE

Roberto Cuoghi “PERLA POLLINA, 1996–2016” at
MADRE, Naples



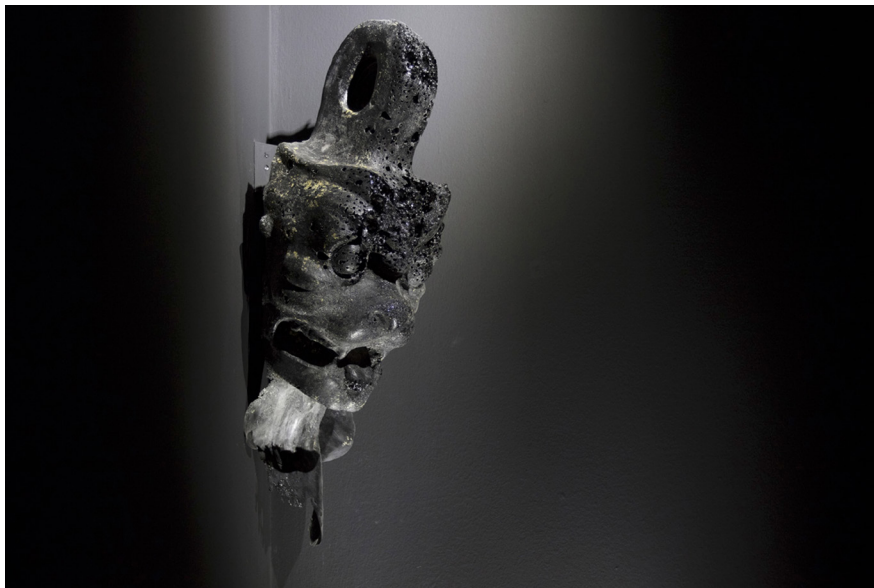
The accidental title of Roberto Cuoghi’s midcareer retrospective, which the press release attributes to “the erroneous effects of an auto-correct program,” invites various possible readings. A reclusive and enigmatic figure who has been known to shun the art establishment, the Italian artist cultivates a hermit-like persona. The titular “pollina,” suggestive of chicken manure, put this critic in mind of Aesop’s fable about a rooster who finds a jewel in a dung heap only to cast it aside, since in his eyes the gem is no substitute for plain corn. It has certain affinities with the playful name Cuoghi adopted in one of his earliest self-portrait series, *Il Coccosteista* (1997), a made-up word that conjures the cackle of a hen. In an interview quoted by the show’s curator, Andrea Bellini, in the opening essay of the lavishly illustrated monograph accompanying *PERLA POLLINA*, Cuoghi suggests that “pearls are an illness of the seashell.” Not unlike the tumor-generating cancer—a diseased outgrowth and error in the order of nature—pearls are excessive in every way, and yet we set great store by them.



It would be fitting, for an amateur of the fugue such as Cuoghi, that his retrospective should take the form of three iterations of growing complexity. Whether this will happen remains to be seen. Of the three exhibitions, all curated by Bellini—starting with his home institution, the Centre d'Art Contemporain Genève, and traveling to MADRE, Naples, and then on to Kölnischer Kunstverein, Cologne, over the course of a year—only two have taken place to date.

If these are anything to go by, there is a conscious effort on the curator's part to vary the presentation of the selected works that goes beyond the constraints created by the exhibition spaces. By and large the same individual works and bodies of work, showing Cuoghi's artistic evolution in the last two decades, feature in both shows, from the early self-portraits for which the artist subjected himself to all manner of grueling (and much-discussed) experiments to the ceramic crabs in the 2016 *Putiferio* series and the kilns in which they were fired. If anything, the inaugural show at the Centre d'Art Contemporain is the more complete of the two when it comes to the number of works on display. Moreover, the sound installations documenting *Mbube* (2005), *Mei Gui* (2006), and *Šuillakku* (2008) (which, admittedly, were not the most successful part of the Geneva show, as the headphone presentation failed to do justice to the complexity of these choral works) are not shown at MADRE. Instead, a seminar focusing on this aspect of Cuoghi's oeuvre will take place during the exhibition.

Cuoghi tends to work in cycles and series, obsessively exploring a given technique or method that requires him to master a set of skills, until his interest is exhausted and he moves on to the next thing. Works belonging to each series were grouped together in Geneva in a roughly chronological fashion on the third floor (where most of the drawings, diary works, maps, and some of sculptural pieces were displayed,) resulting in a more coherent show. Those same works were deliberately mixed and matched on the corresponding (second) floor at MADRE, in a way that brought to light possible connections between discrete cycles and suggested new readings of individual works.



Take for instance *Megas Dakis* (2007), an astonishingly lifelike profile portrait of the Greek collector Dakis Joannou in the guise of a Roman emperor minted on a coin. The fleshy wax effigy, complete with human hair, morphs in places into strange hybrid creatures—doll and animal rolled into one. Unlike at the Centre d'Art Contemporain, where this was the centerpiece and focal point in a dedicated room, at MADRE the work was hung behind one of the Pazuzu sculptures, named after the demon of wind in Sumerian mythology, whose face in this instance bore Cuoghi's likeness; rather than Joannou's portrait, it took center stage. In Geneva, the work was shown alongside prints and wonderfully absurd reproductions of deep-fried surgical instruments that form part of Joannou's collection; the fourteen works in question appeared mounted onto the wall in single file, spanning three communicating galleries in Naples, but taken out of context their overall impact felt somewhat diminished.



In lieu of the shrine to Joannou as a patron and collector, toward which the different rooms on the third floor of the Centre d'Art Contemporain built up, the eight smaller gallery spaces at MADRE strikingly featured a collector's room. Minimally furnished with dark-wood period furniture, which served to display some of the artworks, it brought together a range of ceramic crabs, a layered map of the world, and prints of surgical instruments, hung salon style, beside the dark painted portrait of yet another maimed art aficionado, staring back at the viewer with his one intact eye. Staged in this way, familiar works by Cuoghi took on the aura of wonders produced by nature and art alike—the sorts of objects one would expect to find and marvel at in an eighteenth-century gentleman's *Wunderkammer*, which incidentally is what Cuoghi's own studio is like.

MOUSSE

“Il Mondo Magico” at Italian Pavilion, Venice Biennale
Cecilia Alemani in conversation with Wendy Vogel



WENDY VOGEL

This year’s Italian Pavilion exhibition at the Venice Biennale is *Il mondo magico*, a title borrowed from the 1948 book by Ernesto de Martino. Your curatorial statement refers to de Martino’s description of rituals as “devices through which individuals try to regain control in times of uncertainty and reassert their presence in the world.” Can you explain how this theme resonates in our political climate?

CECILIA ALEMANI

Il mondo magico is the book that inaugurates de Martino’s studies about the world of magic. He looks at ancient civilizations and their rituals, shamanic practices, mythologies, beliefs. After *Il mondo magico*, he keeps studying the theme of magic in the “Southern trilogy,” which was published in the 1950s and 1960s. In these books, he examines Italy in a specific time culturally—the Second World War, when there was a sharp distinction between the north and the south. The north is associated with the economic boom and industry, while the south has been seen as the poor and

southern populations. He looked to magic as a tool to reaffirm one's presence in the world, and not as an escape into an irrational world. I am struck by his role in giving voice to the populations of southern Italy, which at that moment were seen as a second-class culture. I use this idea to frame the exhibition called *Il mondo magico*, which includes three artists whose work is embedded in research into rituals, as well as belief and faith in imagination. They use new mythologies as tools to rewrite history and to face a moment of crisis.

WENDY

Your curatorial text states that the exhibiting artists move away from documentary-style narratives. Do their methods resonate with the way de Martino worked?



CECILIA

Yes, because de Martino's approach was quite experimental. He was using the methodology of anthropology, but instead of applying it to all cultures, he applied it to his own contemporary culture. His research was also incredibly interdisciplinary. He would travel with photographers like Franco Pinna, who would document rituals like tarantism. He also brought an ethnomusicologist to record the southern population's voices, songs, and lamentations. Today, you could call his approach documentary, but it wasn't about recording from a passive standpoint.

WENDY

Why do you think the anti-documentary method is important now?

CECILIA

I'm interested in facing themes and subjects that are still relevant today, but from a different entry point. You might say it is also a reaction to the last Biennale, curated by Okwui Enwezor, which was so much about straightforward documentary. I have great respect for Enwezor. One of the most amazing exhibitions, which brought me to what I do as a job, was his documenta in 2002. But that said, I like the idea of working with artists who can deal with the same themes, but from a more personal or alternative perspective. One clear example is Adelita Husni-Bey, who is the youngest artist in the exhibition. She works mainly with video. Husni-Bey tackles important subjects like the geopolitical crisis, but through the lens of imagination and utopia. She brings together groups of people in intense workshops where they try to create a new cosmology or a new vision of the world.

WENDY

Why did you choose to work with only three artists?



CECILIA

The decision to have only three artists is a radical departure from the previous Italian Pavilion exhibitions, which have included up to 150 artists. I wanted to distance myself from that approach and align the pavilion more with the other national pavilions, which usually bring only one artist. The exhibition will present a deep reading of these three artists' work. They only show new work apiece, but each of them has a giant space. I hope that when you enter the pavilion, you feel as though you have walked into the artists' minds. Roberto Cuoghi is presenting a large

sculptural installation. Adelita Husni-Bey has done a new video that she shot in New York. And Giorgio Andreotta Calò made an installation that is in deep dialogue with the pavilion's architecture.

WENDY

You write about the genealogy of a magic line in Italian art, from the Renaissance to the mysticism of Arte Povera to Transavanguardia and beyond. How do these artists fit within that tradition?

CECILIA

Even though the artists are young, their language is deeply influenced by the Italian tradition. I write about a magic line that can be seen in the Renaissance, with a polarity between rational mathematical studies and the discovery of alchemy and Hermeticism. And more recently, in Arte Povera, it can be seen in artists' use of alchemic materials. For instance, Andreotta Calò often adopts strategies that can be compared to those of Arte Povera by using environmental elements like water, fire, and light. His use of water as both a generative and a destructive force recalls not only Arte Povera, but also artists like Gordon Matta-Clark and Robert Smithson. In Cuoghi's work, you can also easily see this magic line. I thought about the artist as a shaman, and Cuoghi is a perfect example of that. Recently, at the Deste Foundation in Greece, he made a series of amazing crab sculptures. They look artisanal, but they are actually made with a 3D printer that prints clay. Then he fired the clay in archaic-looking kilns that he built himself. He combined a very advanced technology with an ancient one.

FRIEZE

Roberto Cuoghi

Centre d'Art Contemporain, Geneva



Roberto Cuoghi's mid-career retrospective 'Perla Pollina 1996–2016' is a tour de force in the unconventional processing of media: glass, marble, resin, wood, chewing gum, clay, ashes, foodstuffs, glazed ceramic and bacteria all make an appearance. The title of the exhibition – curated by Andrea Bellini and travelling to MADRE, Naples, and Kölnischer Kunstverein, Cologne – was supposedly generated by chance 'due to the erroneous effects of an auto-correct programme'. But the words in the title translate as 'pearl' and 'poultry manure', evoking tricks of nature and transformation. For the show the Milan-based artist, who has a dark sense of humour and a penchant for the grotesque, retitled all his works. Here, each piece is identified by a sequence of letters and roman numerals (for example, D+P (VIII)Ac)mm/a), and the exhibition checklist reads like a lab inventory.

All of Cuoghi's portrait works are displayed on a single, dimly lit floor: a smart curatorial move that allows characters' faces to emerge like ghosts from the darkness. The exhibition opens with the series 'Il Coccodaista' (1997, an untranslatable wordplay, involving a man's ability to cackle): in drawings on tracing paper, the artist appears like a cyberpunk cartoon, with bulbous eyes and a kamikaze red-and-white bandana. He made these works while wearing special goggles to reverse orientation, allowing him to flaunt 'normal' perspective.



Roberto Cuoghi, *Untitled*, 2015, 131 x 30 x 30 cm. Courtesy: Centre d'Art Contemporain, Geneva; photograph: Alessandra Sofia

Punk is a key reference for Cuoghi's DIY aesthetic. In 1998, he severed ties with his 'young artist' public persona by radically altering his body: burying his former skinny self under layers of fat, dyeing his hair grey and wearing his father's clothes for seven years. This was not only a way to resurrect then, later, let go of his father, but also a means of removing himself from the constraints of the present.



Roberto Cuoghi, *Untitled*, 2010, 68 x 83 cm; Courtesy: Centre d'Art Contemporain, Geneva; photograph: Alessandra Sofia

Barbara Casavecchia
Roberto Cuoghi
 Frieze, May 4, 2017.
<https://urlr.me/Xcx4s>

The black-and-white series 'Asincroni' (Asynchronies, 2003–04), painted in symbolist style on overlaid sheets of transparent triacetate, embody Cuoghi's out-of-sync state. His multiple self-portraits on paper (2010) accentuate dissonant features, so that the artist never quite looks like himself. A further series from 2012 demystifies and caricatures the 'Cuoghi legend': in it, the model for the artist's physical transformation is the logo of a cigar brand. The second floor is, by contrast, flooded in natural light. A series of sculptural works (2012–15) belong to the cycle of 'Pazuzu' – the Assyrian god of winds, but also the demon of the 1973 horror film *The Exorcist*. The original statue held by the Louvre and only a few centimetres high was appropriated by Cuoghi in 2008, when he produced a giant synthetic replica of it. He then kept morphing and fracturing this work, in different media and scales, so that it gradually lost any resemblance to the original, undermining its own credibility.



Roberto Cuoghi, exhibition view at Centre d'Art Contemporain, Geneva.
Courtesy: Centre d'Art Contemporain, Geneva

Cuoghi often uses 3D scanning and printing techniques in his works, as in the series 'Putiferio' (2016), which comprises a group of anthropomorphic kilns – built to make ceramic sculptures of crabs during an eponymous live performance on the island of Hydra – as well as the seductively beautiful, glazed sculptures that resulted. The exhibition's final floor presents the artist's powerful sound pieces, such as *Šuillakku* (2017) and *Mei Gui* (2017), which have been adapted for headphones; cinema screens loop a dozen documentary videos about 'Putiferio'. The artist sent the same digital shots of his performance on the island of Hydra to different film editors, so that the action is narrated in a variety of soundtracks and registers – low tech, promotional, cheesy, naive, touristy, epic. Each time, however, we see Cuoghi working in front of the blazing kiln, his face covered in sweat, and embracing the collector Dakis Joannou, who smiles upon him like a benign father: another sabotage, it seems, of the artist's latest incarnation as homo faber.

No Gods, No Masters

Charlotte Laubard on Roberto Cuoghi as autodidact



Charlotte Laubard
No Gods, No Masters
Flash Art, N°313, March—April, 2017, p.40-47.

FEATURE

Page 41:
SS(VIZ)c (2012)
Photography
by Alessandra Sofia

This page:
S(IGr)mm (2014)
Photography
by Alessandra Sofia



Roberto Cuoghi (b. 1973, Italy) is not a self-taught artist. He did not train himself, and although he recalls that his scholastic career was punctuated by defiance, opposition and interruption [conversation with the artist, Milan, July 4, 2016], he was finally awarded a diploma at the Accademia di Belle Arti di Brera in 2001. But self-education — the process of learning without a teacher — seems to be an essential key to understanding his work. What stands out in Cuoghi's practice across the twenty years since he left art school is his obstinate drive to develop each project like a leap into the unknown. Indeed, for projects such as *Il Coccodeista* (1997); *The Goodgriefies* (2000); the maps and the black paintings made between 2003 and 2007; the series of sound works *Mbube* (2005), *Mei Gui* (2006) and *Suillakku* (2008); and the more recent sculptures related to Pazuzu, the artist carried out research, sometimes for years at a time, and gained new knowledge and skills that were often outside his own culture and experience. So one must ask: What drives Roberto Cuoghi to constantly confront his experience and creative process with ever-changing motivations and methodologies?

Although the figure of the self-taught artist has long fed the myth of an isolated individual fighting the system, it is now the subject of specific studies in the fields of educational and cognitive science. Driven by a search for identity and self-fulfillment, self-education — which refers to all situations of solitary learning — is now considered to be a valuable resource. Its emancipatory aspect, its ability to adapt to the changes in our environment (on a day-to-day basis or in difficult situations) and its creative function when the learner ventures into terra incognita are now recognized. Yet, as a way of learning by doing, self-education has never been the subject of an in-depth study in the field of art. This is a paradox, since any contemporary artist is expected to break with tradition or to at least seek, within themselves, the resources required to renew the language of art. Any innovative procedure would therefore consist of autodidactic moments and gestures. In the case of Roberto Cuoghi, self-learning is not only a constituent element of the creative process but forms its driving force and *raison d'être*.



Before starting a closer analysis of Roberto Cuoghi's creative process, it must be noted that the artist has never mentioned self-learning as an aim or reference in his work. Neither does he share the bent of many contemporary artists for amateur, dilettante or Sunday-painter postures. His approach is more akin to fundamental research and experimentation undertaken in order to gain new knowledge of phenomena or observable facts without envisaging any particular application. This is particularly obvious in his first project, *Il Coccodeista* (1997). We know that the artist wished to wear glass prisms (generally used in telescopes) to test his brain's ability to adapt to inverted visual input, from top to bottom and from left to right, and to the drastic reduction of the field of vision thus generated. Although the experiment was a failure for the artist and a painful sensory and physical experience lasting several days, it resulted in a number of drawings and texts. Cuoghi states that the experiment was never intentionally designed to produce artifacts or be a performance in itself. Although the drawings and texts are the traces that remain, the artist — affected by sensory deprivation — gave them a curative function:

making them was “the most peaceful moment of the day” [Ibid.]. The “unusual slowness” of their making and their synthetic nature gave them a “special quality” that subsequently led him to keep them, whereas he had given the first attempts to people in his circle. The series of maps results from the same experiential logic: drawing a planisphere “with no reference points and from memory” [Ibid.]. The lines on the different glass plates that the artist placed one on top of the other enabled him to correct mistakes while leaving the different stages of the process visible. The materials used were also the subject of experimentation; the mixing of black pigments with alcohol and salts produced various types of crystallization, generating optical effects that were amplified by their superposition on the different layers of glass.

Such experiments, focused on practices and materials, are operative in most of Cuoghi's works: the making of a cartoon film with no technical knowledge of animation (*The Goodgriefies*); the composing of songs without any musical training (*Mbube, Mei Gui, Šuillakku*); and the adaptation of a 3-D printer for the production of clay sculptures (the “Putiferio” series).

Putiferio (2014)
Installation view
Photography
by Alessandra Sofia

Next page:
Documentary
photograph (2016)

Whereas other artists delegate production to skilled craftsmen and technicians as a matter of course, Cuoghi insists on learning these various processes himself, necessitating months or even years of intense learning. The approach suggests a kind of passionate, do-it-yourself heroism. But it also and above all affirms the total autonomy of the working process. A visit to his studio, in an old food warehouse on the outskirts of Milan, is enough to give the measure of this. Everything here has been designed for the performance of tasks with no outside help. There are two modeling areas, several large kilns, a chemistry laboratory, a multimedia studio, a kitchen, and a storage facility — all fitted out over the years with Alessandra Sofia and Nicoletta De Rosa, his assistants and partners in life. They form a small, intensely close community, notable for its self-sufficiency. The two companions participate fully in the work process by conducting theoretical and practical research. Other tasks are delegated with precision: one has a number of technical operations to perform, while the other handles all communication with the outside world, including the professional art world.

The artist's desire to formulate his own rules and procedures is also seen in his deliberate choice to forgo the usual or expected means. He did not own a computer and so had to buy one, together with a graphic tablet and a stylus, for the production of the animated cartoon *The Goodgriefies*. Unexpectedly, he chose to use Flash, a software program only moderately suitable for animation and whose limits interested him with regard to what he could experience and go beyond. Similarly, he used a 3-D printer for his latest work but replaced the plastic needed for FDM (fused deposition modeling) with clay. After much trial and error, he succeeded in creating machine-made ceramic objects by adding a series of medical instruments such as syringes. These "miscast" relationships do not apply to materials alone. They also inform his subject matter and strategies of representation. Production of *The Goodgriefies* was driven by a desire to turn iconic cartoon characters into their unimaginable opposites: old people bedridden or suffering intolerable physical deformities (a continuation of his willful but undocumented acceleration into old age). When Cuoghi decided to go into music, he chose songs from other places and cultural periods, in particular that of the Zulu people of 1940s South Africa (*Mbube*) and Shanghai before the Cultural Revolution (*Mei Gui*). Each have distinct melodic, instrumental and vocal features. The covers that he made were composed with instruments chosen for their acoustic similarity, or were simply invented by the artist. He also had to practice the vocal modulations needed to imitate the lyrics — yet without understanding their meaning. Although at first this approach suggested that of an amateur who likes to sing his favorite tunes, this venture differed in its means and result: sonic artifacts that do not resemble anything known.

Cuoghi describes his sound composition as "an improvisation stretched out in time." He adds: "I use an ability I don't have. I don't know how to do any of the things I do, so I am forced to do them hundreds of times to get it right. When I am starting to learn my work is done.

It is a kind of privilege not to have any specific training; it's a method that forces you to imagine everything" [interview by Andrea Viliani, in *Šuillakku* by Roberto Cuoghi (blog), October 16, 2009, <https://shuillakku.wordpress.com/2009/10/16/51/> (accessed January 2017)]. Several parts of this statement shed light on the artist's working process and confirm the extent to which self-learning forms the backbone of his praxis. Some of his emblematic features are seen here: an inherent empiricism, the setting up of elementary techniques for learning (the act of repetition already mentioned, the imitation of existing models, the process of trial and error — all operations that remain intentionally perceptible in the artist's resulting works), the rigorous and rational nature of the method, and the need to fire the imagination and innovate when in unknown territory.

Autodidacts have long been reproached for the "eclecticism" of their knowledge, which would disqualify them in the face of specialists [Pierre Bourdieu, *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979, p. 379]. And as a matter of fact, the great diversity of subjects addressed by Cuoghi, his desire to break with his previous knowledge, the appropriation of elements foreign to his culture, their heterodox relational placements and misuses, are enough to give any specialist a headache. Yet they shed light on the pragmatic mental operations that are materialized in the process of creative self-learning. It thus follows that reasoning by analogy must occupy a preeminent position in Cuoghi's work. According to Emmanuel Sander, the author of several works on the function of thinking by analogy, the latter likely consists of the use of "knowledge on phenomena or situations gained for application to other phenomena or situations in order to understand or affect them using similarities perceived but without being sure whether they are in the same category and hence pertinent" [Emmanuel Sander, *L'analogie, du naïf au créatif: analogie et catégorisation*, Paris: L'Harmattan, 2000, p. III]. The artist uses analogy to invent instruments to reproduce certain sounds in the songs that he wants to imitate; or uses a 3-D printer to make ceramic sculptures, establishing a unweildy parallel between the device's method of plastic concretion and the traditional use of clay. Long criticized, this implicit, intuitive method of thinking now has the approval of the cognitive sciences, which recognize its centrality in the processes of cognitive construction and self-expression, and celebrate its role in the development of innovations and major scientific discoveries. In Cuoghi's work, the "improvisations" and misuses that result from such analogies form the foundations of an informal protocol that allows him to transgress the accepted rules and to establish a new experimental context. The tortuous progress and the finds thus generated are related to the aim of "discovery," to "the spirit of adventure." The artist insists: "When the result coincides with the initial idea, then that is death." To avoid such vexation, he has to "do something in an excessive way ... so as no longer to see things at their real distance, [to] lose a sense of proportion and go off the road" [conversation with the artist].



Charlotte Laubard
No Gods, No Masters
Flash Art, N°313, March—April, 2017, p.40-47.



His decision to learn with no master or form of instruction is a reflexive choice aimed at calling into question the “models” and “norms” that have been instituted; by leaving the pathway of uses, traditions and conditioned reflexes, he devotes himself to the hope of producing a “new standard,” a “change in canons.”

Appropriation is the second fundamental aspect of Cuoghi’s self-learning practice. The use of disparate subjects and skills belonging neither to his culture nor to his experience is particularly striking, notably in his

recent works related to Assyrian civilization. In a long talk with Andrea Vilianni he described in detail the Herculean process of making *Suillakku*. This involved the creation *ex nihilo* of the Assyrians’ lament (with a choir and orchestra) over the destruction of Nineveh, their capital. In the interview Cuoghi discussed the legitimacy of his use of meager historical, archaeological and linguistic remnants to create songs and rituals of a past civilization: “The idea of a lament arose due to the impossibility of having a reference, and if there ever

was a mourning chant for the ruins of Nineveh it has been lost forever, it was a case of genocide" [interview by Andrea Viliani]. Intending to write and perform incantations and musical lamentations himself, Cuoghi sought rare descriptions of the music of the time. He thus used certain portions of *Utukkū Lemnūtu*, the anthology of Akkadian incantations, to ward off evil demons. He composed a melody inspired by his reading of microtonal Assyrian music and single-interval melodies from the Hebraic area. He reconstructed instruments (antelope and ram horns, trumpets, reed flutes, a lyre, etc.) seen in bas-reliefs or found in tombs, and he drew inspiration from the series of instruments listed in the Book of Daniel in the Old Testament. When lacking information, he went beyond experimental archaeology and invented pronunciations of (dead) Akkadian and Sumerian languages, drawing inspiration from Hebraic and ancient Arabic conventions. He borrowed instruments from other cultures (Ethiopia, Tibet, the Far East, etc.) and added some that are either more conventional or that he invented (a synthesizer, rattles and castanets made from shells or leaves, etc.). Finally, for the structure of the theme, he chose to follow the psychological stages of death as described in manuals for assisting terminal patients. Cuoghi's freedom and impertinence in using and changing other sources or references make it possible to refine what is understood here by "appropriation." In this case, these are not the practices of copying and quotation that generally characterize strategies of appropriation in contemporary art. Cuoghi's borrowing is closer to the hybridization and syncretism seen in globalized cultural practices. In his support for a definition of cultural appropriation as an individual hermeneutic procedure, the anthropologist Arnd Schneider underlines the extent to which the fact of "appropriating" (etymologically "making one's own," derived from the Latin *proprius*, "individual, personal") foreign cultural elements involves a specific process of knowledge and development of oneself that conflicts with the usual theoretical representations that mark appropriation with the seal of usurpation and inauthenticity. Basing his reflection on the thinking of the philosopher Paul Ricoeur, he stresses that the appropriation of what is foreign to us is a "practice and learning experience" whose transformative properties imply "the dispossessing of one's narcissistic ego so as to generate not only an affinity with the other but a new understanding of oneself" [Arnd Schneider, "Sull'appropriazione: Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali," *Antropologia* 13 (2011), <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/antropologia/article/view/166> (accessed January 2017)]. This transformative dimension affects not only the meaning of the cultural elements assimilated but is an epistemological procedure that transmutes the very ethos of the appropriator. Roberto Cuoghi becomes not simply an autodidact and eccentric specialist in Mesopotamian culture, as evidenced by his more recent sculptures centered on the figure of Pazuzu, the demon of ancient Mesopotamia. His megalomaniacal

and unorthodox efforts to compose and execute, in the first person and over a period of several years, the swansong of an entire civilization, seems motivated by a determination to expose the threat of oblivion to any human enterprise. The remakes of Zulu and Chinese songs stem from an intent to "do justice" to "forgotten, discredited things ... to do something disproportionate and remarkable with them" [conversation with the artist]. Here, appropriation is driven by an ethic expressed by a mode of assimilation — a long and intense process of searching for historical data — and by both moral and physical identification. Like a contemporary Zelig, Cuoghi's identity mutates during each of his projects. In fact, autodidacts are not only criticized for the eclecticism of their knowledge but also for their composite identities [Hélène Bézille, *L'autodidacte, entre pratiques et représentations sociales*, Paris: L'Harmattan, 2003, chapter 3]. The "dispossession" mentioned by Schneider (above) that Paul Ricoeur associates with "renouncement," a "fundamental moment in appropriation that distinguishes it from any other form of 'taking possession,'" [Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 191, quoted by Schneider] is the culminant point and an obligatory stage on the road to knowledge of others and of oneself. To do justice, the artist does not merely quote or borrow but renders homage through transformation and excess. Listening to the atypical sound compositions, which he takes care to play through numerous loudspeakers to spatialize the voices and sounds in exhibition venues devoid of any visual references, is the culmination of an intense, disturbing and unforgettable process of estrangement that the artist invites us to experience as well.

(Translated from French by Simon Barnard.)

This text is excerpted from PERLA POLLINA, Roberto Cuoghi, 1996–2016, the first complete monograph on the artist, edited by Andrea Bellini and forthcoming from Hatje Cantz, Munich.

"Roberto Cuoghi: PERLA POLLINA," the first mid-career retrospective of the artist, is on view at the Centre d'Art Contemporain, Geneva, until April 30. The show will travel to MADRE, Naples (May 15–September 11, 2017) and to the Költnischer Kunstverein, Cologne (October 14–December 17, 2017). Also, Cuoghi will represent Italy at the 57th Venice Biennale, opening on May 13, 2017.

Charlotte Laubard is an art historian and independent curator. She teaches at the Haute École d'art et de design (HEAD), Geneva, and is the artistic director of the 2017 edition of Paris Nuit Blanche.

Previous page:
SS(III)Gr/c (2015)
Photography
by Alessandra Sofia

All images
courtesy of the Artist;
Galerie Chantal Crousel,
Paris; and Lehmann
Maupin, New York

Frog

Interview

Roberto Cuoghi

C

omment définir l'idée principale qui sous-tend votre œuvre ? Les mots « métamorphose » et « mutation » peuvent-ils être employés ?

On pourrait les utiliser, comme on pourrait aussi les utiliser pour différencier quelque chose de mort de quelque chose de vivant.

“métamorphose” tout comme “identité” semblent des mots qu'on utilise pour donner consistance à des expositions sans thème. Il y a des artistes tout de noir vêtus qui disent : “Moi, je construis un alphabet qui me permet d'établir un rapport” ou encore “mon approche est photographique dans le sens étymologique”. Moi, vêtu de noir, je ressemble à un égorgueur de al-Baghdadi.

Interview
par
Seungduk Kim,
traduction
Luigi de Poli
&
Éric Troncy,
photographies
Félix Gautherot
&
Christina
Vryakou

— La volonté de produire de l'art, n'importe quel matériau, une capacité, des données, des mythes... tout ceci peut entrer dans la conception d'une forme artistique. Pourriez-vous révéler, pour ce qui vous concerne, ce qui forme le point de départ ?

Je n'ai rien à révéler, sauf à vous souhaiter de ne faire dans votre vie que des choix non lucides. C'est ainsi que l'on trouve la genèse des désirs.

— Le monde de l'art aime les simplifications : définir un artiste en fonction d'une forme, d'un style, d'une préoccupation... Votre travail,

en revanche, s'y refuse parce que chaque série d'œuvres requiert des connaissances spécifiques, implique des études et des procédés particuliers. Lorsque vous entreprenez une nouvelle série, savez-vous où vous allez ou vous réservez-vous la possibilité de vous laisser entraîner loin de votre idée de départ ?

Tout arrive en même temps, et mon esprit est tellement ouvert et mon sens de la liberté tellement développé que je finis par m'enfermer dans une pièce. Le chaos c'est l'ordre non encore perçu, mais tant que vous ne le percevez pas c'est seulement un foutoir.

— J'ai lu ceci, que vous aviez dit : « Il y a quelque chose de possessif dans tout ce que je fais. » Pouvez-vous dire comment cette notion, forte, de possession s'applique à votre propre personne ?

Je crois avoir fait allusion au moment où s'enracine une obsession. Dans mon travail, savoir se modérer n'est pas professionnel. L'idéal reste l'inépuisable valorisation de la puissance, la propriété de ce que j'appelle “la démesure”, comprise comme pulsion originelle, et qui consiste en une seule chose : grandir à partir de ses propres bases. Si une idée ne se comporte pas comme un cancer, elle est à négliger. Notre attention se porte sur le cancer et jamais sur un sujet sain. Les perles sont une maladie du coquillage. Ce qui crée la controverse, dans une société de droit, c'est de savoir si la démesure est un “droit naturel”.

— Chacune de vos séries fait preuve de stratégies formelles spécifiques et diverses, qu'elles renvoient à la culture populaire et à ses attributs

Seungduk Kim
Roberto Cuoghi

Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



Seungduk Kim
Roberto Cuoghi
Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



Seungduk Kim
Roberto Cuoghi
Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



Seungduk Kim
Roberto Cuoghi
Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



Seungduk Kim
Roberto Cuoghi
Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



Seungduk Kim
Roberto Cuoghi
Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



particuliers ou à la mythologie et à l'histoire. Vous considérez-vous comme une sorte de centre de recherche au service de vos œuvres, capable de produire de nouvelles formes et de nouvelles situations ?

De manière idéale, le centre de recherche n'est au service que de nos propres névroses et les œuvres existent parce que le centre de recherche ne reçoit pas de subventions à fonds perdu.

— *Qu'est ce que « Hydra Project », votre prochaine exposition ?*

Ma première idée était de réaliser une barrière de corail en porcelaine à fixer sur les récifs, en suivant la logique des contrepoints de l'Art de la Fugue de Bach, mais ce fut tellement compliqué de s'équiper pour travailler la céramique que lorsque tout fut prêt, il était déjà trop tard. Plus je pensais aux modules d'une barrière de corail artificielle et plus cela me semblait un genre de truc de hipster... alors nous sommes allés sur place et j'ai remarqué que l'abattoir qui devait accueillir l'exposition était recouvert de nids de guêpes, lesquelles en plus de la cellulose des arbres utilisent aussi la terre. A l'intérieur de chaque nid, on trouve des araignées comme réserve pour les larves, et ainsi j'ai pensé aux crabes de Hydra, qui, depuis des années, ont complètement disparu de l'île. J'ai pensé vouloir littéralement pêcher mes crabes pendant leur cuisson à l'intérieur de fours à bois rudimentaires. A Milan, nous avons passé l'hiver à perfectionner un système d'impression en 3D en utilisant l'argile avec quelques appareils à contrôle numérique qui précisément s'appellent WASP. Un grand nombre des crabes en céramique proviennent du supermarché, nous les avons décongelés uniquement pour

reconstruire leur anatomie à l'aide de prises de vues photographiques. Certains sont articulés, d'autres sont rigidifiés par des incrustations que nous avons préparées en trempant des Tampax et des cotons-tiges dans l'argile. Nous avons apporté sur l'île un calendrier chinois coupé en morceaux et beaucoup de Qian Zhi, ces billets de banque en papier de riz que l'on brûle devant les tombes pour enrichir les morts. A Hydra, nous avons travaillé environ une semaine, en préparant des bassines de mixtures alimentaires à base de ferments, de lait de chèvre et de protéines, et nous avons construit et assemblé deux types de fours. Terry Davies nous a aidés avec quatre fours de papier et de terre crue, entièrement remplis de crabes, mais malheureusement l'un d'eux a pris feu avant l'inauguration et un autre n'a pas pu fonctionner parce qu'il occupait l'emplacement réservé à un marchand de glaces ambulant.

Par conséquent, les fours de papier et de terre ne sont restés plus que deux, le plus petit sur le toit de la boucherie et le plus grand au début d'un sentier en descente utilisé pour un long four en tranchée. Dans ce cas, la différence de niveau entre la chambre de combustion et le conduit de fumée a permis le fonctionnement d'une suite de coupoles en forme de glands. La coloration des crabes dans les fours en papier a été réalisée par enfumage. Nous avons enveloppé chaque crabe avec de longues algues marines riches en sel, des aiguilles de pin, des herbes aromatiques, du café et des excréments d'âne. Le four en tranchée au contraire a enfumé des crabes jusqu'à ce qu'il dépasse les mille degrés centigrades. A cette température, les surfaces redeviennent propres ou bien tout se vitrifie, ainsi j'ai extrait les crabes l'un

Seungduk Kim

Roberto Cuoghi

Frog, N°16, Fall—Winter, 2016—2017, p.152-159.



après l'autre jusqu'à minuit, faisant quelques pauses au cours desquelles je me faisais entièrement arroser, alors que je refroidissais brutalement les crabes en les trempant dans les bassines de mixtures alimentaires qui avaient fermenté pendant une semaine sous le soleil. Les substances fermentées en suspension grillent au contact de la surface en créant une décoration, fruit de cette rencontre improbable à hautes températures. Plusieurs pièces se cassent justement en raison du choc thermique, et cela se produisit. Toutefois, si un vase cassé n'est plus un vase, un crabe cassé peut toujours être un crabe mort.

Je n'ai pas été en mesure d'expliquer autrement la raison qui m'a fait choisir les crabes, mais justement, pendant l'inauguration, j'ai appris que peut-être mon préconscient avait organisé un rendez-vous surprise. Ce soir là, la nuit entre le 20 et le 21 juin, le soleil est dans sa position au-dessus du tropique du Cancer et pour la première fois, après un demi-siècle, le solstice d'été s'est produit lors de la pleine lune. La constellation du Cancer doit son origine à l'hommage de Héra à l'intrépide crabe gardien de l'entrée du règne des morts où vivait l'Hydre. En entrant dans la constellation du Cancer, le soleil s'est trouvé à l'opposé de la pleine lune, opposé à son opposé et tous les deux alignés au centre de rotation de notre galaxie, face à un trou noir d'une densité de millions de soleils, le lieu zodiacal de l'intuition qui finit par être un axis mundi, la conjonction symbolique entre ciel et terre avec le règne des morts.

Le même phénomène se répétera en 2062. La logique des symboles est cohérente et systématique et elle intervient sans

contrôle. Et le fait de n'avoir rien su de tout cela, sinon pendant l'inauguration, a été idéal pour une authentique expérience rituelle de mythes cosmiques. A partir de ce moment, pendant les pauses, à tous ceux qui continuaient à me demander pourquoi j'avais fait des crabes, je répondais : "Cherchez sur Google."

EXHIBITION ON PAPER ALCHIMIE

Art génétiquement modifié

ROBERTO CUOGHI À L'ŒUVRE

Roberto Cuoghi est
représenté par les galeries
Chantal Crousel (Paris) et
Lehmann Maupin (New York).

Roberto Cuoghi présentera
une exposition au
Slaughterhouse/Deste
Foundation sur l'île d'Hydra
à l'été 2016.
Pour plus d'informations:
deste.gr/hydra

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. Roberto Cuoghi puise sa matière artistique première dans le monde qui nous entoure. Il transforme la réalité, observe ses gènes, en améliore certains, en élimine d'autres. A travers son œuvre, il dresse une réflexion sur l'identité, sur l'hybridation, une réflexion sur l'art aussi. Roberto Cuoghi est un chimiste. Il puise dans la culture populaire comme il puiserait dans l'ADN pour y rechercher ce qui est susceptible de le satisfaire, lui apporter les mutations voulues, lui injecter des stupéfiants. Le résultat est un être hybride et inquiétant, qui mêle une pluralité de références aux dessins animés et aux cartoons. Il les assemble, les manipule, les contorsionne, dans une alchimie qui, étrangement, opère

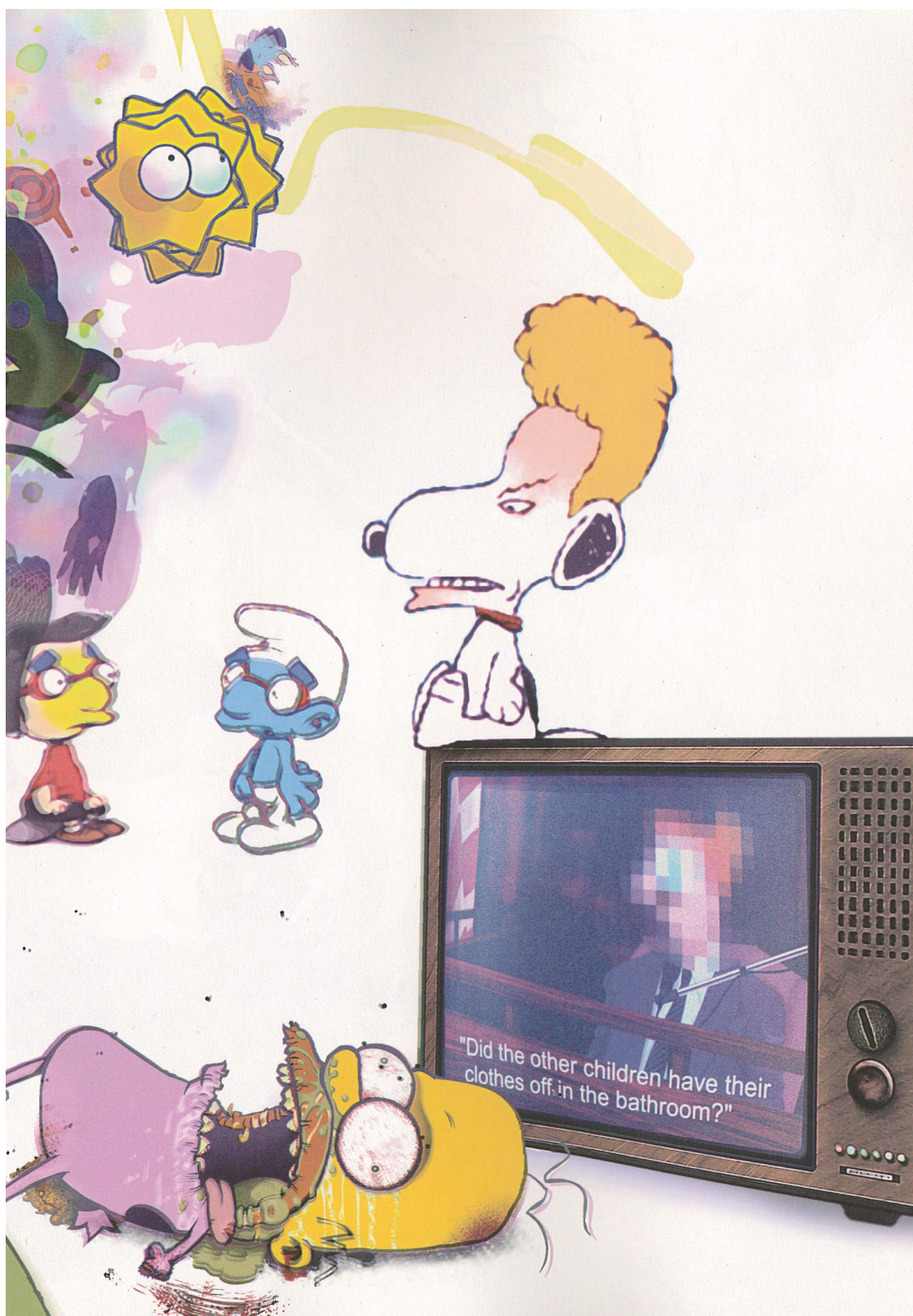
parfaitement, comme si ces personnages avaient été créés à partir de formes universelles ou issues d'une inter-influence créatrice. Conglutinés les uns aux autres, ils semblent évoluer dans un monde parallèle à l'enfance, psychédélique et dérangeant. Roberto Cuoghi travaille sur le thème de la métamorphose depuis ses débuts, lorsqu'à l'âge de 25 ans, il prit l'apparence et les gestes d'un vieil homme, son père. Fasciné par la culture assyrienne, il réalisa une reproduction gigantesque d'une amulette apotropaïque en bronze exposée au Louvre représentant Pazuzu, dieu autant redouté qu'idolâtré. Les dessins présentés dans les pages de *L'Officiel Art* sont issus de la série *The Goodgriefies*.



Seungduk Kim
Art génétiquement modifié. Roberto Cuoghi à l'oeuvre
L'Officiel Art, N°17, March—May, 2016, p.136-143.



POUR TOUTES LES ŒUVRES DE CE PORTFOLIO :
ROBERTO CUOGHI, *THE GOODGRIEFIES*, 2000.



Seungduk Kim
Art génétiquement modifié. Roberto Cuoghi à l'oeuvre
L'Officiel Art, N°17, March—May, 2016, p.136-143.



Seungduk Kim
Art génétiquement modifié. Roberto Cuoghi à l'oeuvre
L'Officiel Art, N°17, March—May, 2016, p.136-143.



Seungduk Kim
Art génétiquement modifié. Roberto Cuoghi à l'oeuvre
L'Officiel Art, N°17, March—May, 2016, p.136-143.



Seungduk Kim
Art génétiquement modifié. Roberto Cuoghi à l'oeuvre
L'Officiel Art, N°17, March—May, 2016, p.136-143.

Roberto Cuoghi, *The Goodgriefies*

Par Seungduk Kim

Milo Manara a commencé à publier
Il gioco (*Le Déclat*) en 1983.

[Le premier tome met en scène une belle
femme dépourvue de passion, mariée
à un homme riche plus âgé qu'elle.
La femme est enlevée par un scientifique qui
lui implante dans le cerveau un dispositif
radio-commandé qui, lorsqu'il est activé,
la rend sexuellement insatiable.]

En février 1785
le chimiste français Antoine Lavoisier
prononce la célèbre formule : "Rien ne se perd,
rien ne se crée, tout se transforme."

En 1824,
un autre chimiste français, Sadi Carnot,
établit les lois de la thermodynamique.
Leur deuxième principe énonce que
tout système isolé tend naturellement à
dégénérer en un état de désordre plus grand.

En 1974,
musée de Lucerne, Suisse : ouverture de
"Transformer", exposition désormais
culte de Jean-Christophe Ammann.

La publicité du célèbre gainer musculaire
Mutant Mass™ proclame : "Laissez l'humanité
derrière vous." Être MUTANT signifie être
anormal. Vous êtes concentré et motivé.
Tel un possédé, vous vous efforcez de soulever
chaque jour des poids surhumains. Vous
refusez absolument de rester dans la moyenne.
Vous exigez le meilleur. Et vos exigences
nutritionnelles sont tout aussi anormales –
vous êtes un MUTANT.

Cuoghi l'était et ne l'était pas.
Tout est humain.
Déformé.

Milo Manara started to publish *Il gioco*
(*The Click*) from 1983.

[The first volume features an attractive but
passionless woman, who is married
to an older, rich man. After she is abducted by
a scientist and a remote-controlled
device is surgically implanted into her brain,
its activation makes her become
sexually insatiable.]

February 1785
French chemist Antoine Lavoisier puts
the famous line :
"Nothing is lost, nothing is created,
everything is transformed".

In 1824,
another French chemist Sadi Carnot sets up
the laws of the thermodynamics :
The second laws states that there is
a natural tendency of any isolated system to
degenerate into a more distorted state.

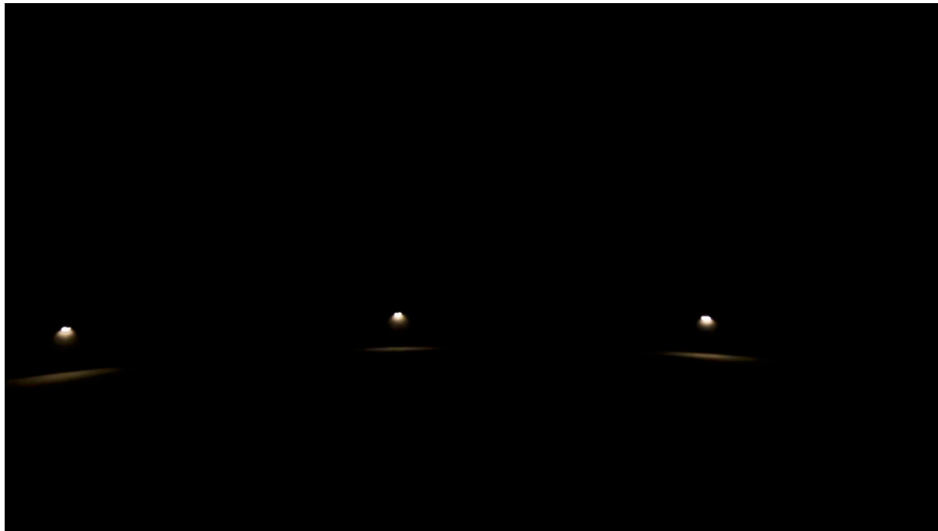
In 1974,
Luzern, Switzerland, the museum opened
Transformer a now-cult show curated
by Jean Christophe Ammann.

The famous muscle mass gainer Mutant
Mass™ states in its commercial : Leave
humanity behind.
To be MUTANT means being abnormal.
You are focused and driven. You strive to lift
super human weights every day,
like a man possessed. You simply will not
settle for average. You demand the best.
And your nutrient demands are just as
abnormal — you are MUTANT.

Cuoghi was and wasn't.
It's all about human.
Distorted.

The New York Times

Sounds of All but Silence



A short view of Mr. Cuoghi's sound installation.

The New Museum is alive with the sound of music, as well as talking, chanting, spitting, electronic tics and sputters and, occasionally, the tinkling of 47 small bronze bells. Its six current exhibitions all involve sound. One is almost nothing but sound. This loose, fluctuating connection illuminates some of the many roles sound plays in contemporary art while allowing the shows to, well, amplify one another in unexpected ways. It also mitigates the museum's dark, awkwardly proportioned galleries.

Few confluences of shows in this building have worked together so well. Overseen by Massimiliano Gioni, the museum's director of exhibitions, the shows reflect the efforts of the bulk of its curatorial staff: Gary Carrion-Murayari, Margot Norton, Johanna Burton and Helga Christoffersen.

Mr. Cuoghi then played and sang all the parts of his corral — or chorale — and assembled the recordings into an ensemble performance. Instead of becoming his father, he became an archaeologist, anthropologist, musicologist, instrument maker, multitalented musician and, finally, sound engineer. “Suillakku Corral” is among the best works of contemporary art currently on view in a New York museum.

The second-floor gallery has been taken over by “Camille Henrot: The Restless Earth,” the most extensive museum show in the United States devoted to this French multimedia artist. Her captivating video, “Grosse Fatigue,” won the Silver Lion award for most promising artist at the 2013 Venice Biennale. Sound is only one of many components that Ms. Henrot weaves into her work, contrasting cultures and times as well as different systems of knowledge, values and belief. Nature and its subjugation are ever-present themes, as are exoticism and colonialism.

The show begins with an extravagant installation, the latest version of “Is it possible to be a revolutionary and like flowers?” It consists of 46 flower arrangements, achieved in consultation with an Ikebana master. Each is inspired by a book from Ms. Henrot’s library, among them works by Mark Twain, John Cage and Toni Morrison. The presentation is crowded, but it is nonetheless quite pleasurable to parse the juxtaposed cuttings from language and nature.

Also here are four videos from 2010 to 2013, all with distinctive soundtracks, culminating in “Grosse Fatigue,” where sound and image achieve an unusually precise and gripping, even fugue-like syncopation. Made during a residency at the Smithsonian in Washington, “Grosse Fatigue” re-enacts the creation of the universe through deft use of the Smithsonian’s endless hallways, archives and collections (with special emphasis on flat files full of exotic-bird specimens); images and charts from the Internet; and a pair of female hands with vividly painted fingernails — often against planes of saturated color. It is all the more dazzling for its sonorous, often fervent voice-over that mixes genesis narratives from different religions and also quantum physics.

Three smaller satellite shows round out the group: Hannah Sawtell's "Accumulator" in the lobby gallery, where a flashy display of appropriated photographs is less interesting than the dour metal speakers emitting electronic chatter); Jeanine Oleson's "Hear, Here," a video of an experimental opera involving audience members, displayed with props and costumes on the fifth-floor gallery, where further participatory music is planned; and a small, charming show of work by David Horvitz, featuring the 47 brass hand bells in a piece titled, "Let Us Keep Our Own Noon." They will be put to use on May 24 and June 1 at local noon (12:52 p.m.) when the sun is directly over the museum. Otherwise, they hang silent and dainty above the long stairway between the third and fourth floors.

The most substantial exhibitions are on the main floors of the museum, and especially effective visited from the top down. The fourth floor is devoted to "[Me, My Mother, My Father, and I](#)," an exhibition of a six interrelated works by the Icelandic artist Ragnar Kjartansson. The dominant piece is "Take Me Here by the Dishwasher: Memorial for a Marriage," the latest in Mr. Kjartansson's musical endurance-art pieces. For the show's run, a group of 10 singer-guitarists — all men — will repeat a short song, comforted only by some castoff furniture and a refrigerator full of beer. With its lush wall of acoustic sound that resembles the music of [Mumford & Sons](#), this nonstop performance accompanies a large projection of a 1970s-era movie scene in which — you slowly notice — a sexy housewife challenges a plumber to make love to her "by the dishwasher." It is from an early Icelandic feature film; the actors are Mr. Kjartansson's parents. Sitting, strolling or lolling, the musicians convey a certain boyish charm that might be more authentic, as someone posted on Twitter, with the addition of the smell of pot and some college-boy body odor, but as with much of Mr. Kjartansson's work, it is the enveloping experience of live sound made by slightly too-real people that rewards.

The show is considerably deepened by “Me and My Mother,” three videos — from 2000, 2005 and 2010 — that document the rather uncomfortable spectacle of Mr. Kjartansson standing beside his mother, Gudrun Asmundottir, who spits in his face until she decides to stop. In the first, eight-minute video, the artist is a fresh-faced 24-year-old, and there are smiles and jokes. The 2005 enactment is serious and barely four minutes. In the latest, the exercise turns intense, even grim, but lasts 20 minutes. Ms. Asmundottir often seems seized by rage, while Mr. Kjartansson looks alternately baffled and pained. The trilogy suddenly becomes a meditation on the ties that bind, and also the difference between growing up and growing old. Within an arbitrary, almost silly structure, some of the unvarnished truths of human experience are revealed.

Roberto Cuoghi’s sound installation on the third floor travels deep into history. Far from the familial intimacy and familiar musicality of Mr. Kjartansson’s, it is nonetheless personal and aurally encompassing, and also something of an immersive brain teaser. You walk through a narrow hallway into a round, nearly pitch-black chamber and an amazing vortex of irresistible, emotionally charged if not slightly hair-raising noise and music: Fragments of melodies mix with various drums, bells and pipes, mournful cries, anxious squeaks, and gibberish, as well as rattles and gongs. The sounds swirl about the cavelike space. You’re in the middle of a mad corral of people, creatures and spirits. Perhaps because Mr. Cuoghi is Italian, you may liken the experience to watching a Fellini movie blindfolded, but a Disney animation run amok seems equally pertinent.

The wall text — best read after going through the piece — explains everything, which turns out to be completely in keeping with Mr. Cuoghi's strange, obsessive sensibility. Starting in 1998, in his mid-20s, he spent several years becoming his father — that is, dressing and maintaining the sedentary lifestyle of a much older man — and succeeded enough to develop geriatric health problems.

The “Suillakku Corral” involves a similarly idiosyncratic pursuit and surrender. It is a choral lament for the fall of Nineveh, the ancient Assyrian capital — or as close as Mr. Cuoghi could come to what might have been performed in Assyria around 612 B.C. To achieve this effect, he spent several years researching Assyrian culture and language, creating authentic handmade musical instruments, writing music and filling in whatever gaps arose with his own imagination. (The wall label lists 73 instruments, from the esoteric — tanbur and santoor — to a badminton racket and a twig brush that simply filled a need.)

Les Inrockuptibles

expos



Pazuzu,
2012

exorcismes

Au Consortium, à Dijon, **Roberto Cuoghi** livre une exposition ensorcelante placée sous le signe monstrueux du dieu démoniaque Pazuzu.

Le nom de Pazuzu paraîtra familier aux adorateurs de *L'Exorciste*. Dans le film de William Friedkin, c'est lui, le démon assyrien du vent, qui revient habiter le corps de la fillette et la rendre difforme. Toute l'exposition de Roberto Cuoghi travaille de même à déformer les représentations de Pazuzu, ou plutôt l'une d'entre elles, une amulette conservée au Louvre, où le démon apparaît le regard féroce, pattes griffues et

dos ailé. L'Italien la transfère par ordinateur en 3D sur des polystyrènes, qu'il enduit ensuite de résine et peint à l'aérographe de noirs brillants ou de gris éléphant.

Les statues peuvent être immenses et, éclairées dramatiquement, ménagent leur petit effet terrifiant, même si la silhouette de la bête, engluée dans la matière, crevassée, mousseuse parfois, du fait des réactions de la résine, est à peine reconnaissable. D'autres versions, plus petites, arborent une facture d'une belle préciosité, mêlant le bois, la corne ou l'os. Si bien que le fétiche pourrait remonter à Mathusalem.

Au fond, les pièces n'ont pas d'âge, et sûrement pas celui de l'art contemporain.

Cela participe de l'étrangeté radicale du show, et rappelle que l'un des projets de Roberto Cuoghi fut, durant des années, de ressembler à son père. En 1998, à 25 ans, le jeune homme se met à se vêtir en vieil homme, prend du poids, se laisse pousser une longue barbe, chausse d'épaisses lunettes à verres fumés et se déplace en adoptant un pas de sénateur. Devenir un autre que soi, mais le même, en inversant l'ordre de la transmission, puisque c'est son père qu'il devient.

Ce sont des histoires de famille, d'identité donc, que tord encore Cuoghi dans sa série de portraits intitulée *Asincroni*, des espèces de morphings picturaux qui brassent son propre visage et celui des membres de sa famille. Les faces sont boursoufflées, violacées, résultat de l'altération à l'acétate des couches de peinture ou des photographies. Ce sont donc des portraits gâchés et plus du tout crachés, mais pas ratés non plus. Portraits plutôt de la déprise de soi, de la dépersonnalisation dans une recherche poussée à bout de la filiation.

L'exposition cultive enfin les formes monstrueuses, grotesques et crypto-mythologiques, pour permettre à l'artiste d'échapper, non seulement à lui-même, mais aussi à toute lignée artistique. Il n'est sûrement pas un héritier de l'arte povera par exemple, ce que, pourtant, parce qu'il est Italien, on aurait volontiers essayer de placer.

En 2008, pendant deux ans, il a étudié, au point d'en devenir un spécialiste, les langues et les rituels assyriens. Et c'est de là que ces travaux viennent donc : d'une forme de dérèglement des formes, de la chronologie de l'histoire de l'art et de soi-même. Possédé par l'esprit de Pazuzu, Roberto Cuoghi s'est en même temps dépossédé de tout le lourd bagage, théorique et formel, de l'artiste contemporain. Une forme d'autoexorcisme. **Judicaël Lavrader**

Roberto Cuoghi *Da Ida e Pingala a Ida e Ida o Pingala e Pingala* jusqu'au 11 janvier au Consortium, Dijon, tél. 03 80 68 45 55, leconsortium.fr

MOUSSE



THE TUMOUR SET FREE



Roberto Cuoghi

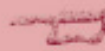
The good surgeon, operating on a patient suffering from a nasty cancer, promised to himself he would do everything that had to be done, and so he operated and the tumour was removed in textbook fashion, in full and without leaving any trace behind. After thinking deeply about the need to be on his guard against false appearances, and out of an enthusiasm that rose from his heart, the good surgeon decided to make a radical choice. And this is what he chose: the patient was thrown away and he took satisfaction in the fact that the tumour had finally been set free.



Roberto Cuoghi
The tumour set free. De Incontinentia
Mousse, 2013, p.14-18.

Explanations being due, there is no need on this occasion to unify space and time or weights and measures. It is better instead to take one's mind off things and overlook the sense of proportion, lose sight of the relationship between the parts and the much vaunted overall view, which here is to be forgotten or left at home, in order to expect with loving insistence even the most unlucky accident.

Imagining that we are coming closer to a perspective of common sense from which to look at the question, we misunderstand precisely the sense from the opposite perspective and without believing it wrong.



Before making hasty judgements about the surgeon's perverse choice, let us allow ourselves to weigh up the motives of one of the parties involved, the much defamed cancer, rather than those of the person, always too young, at the moment he finds himself dumped on the rubbish heap. First of all, a bit of professional advice on the elements of the conflict shows the cancerous cell to be part of the patient himself, i.e. not extraneous and therefore having a right to its own structural definition. What marks the cell in question is Hyperdynamism; it suffers from Ataxia, a sinful disorder. Nevertheless it is free enterprise and nothing else that controls what is being defended here, an impulse acquired from a system conspiring against self-determination. A system that pursues self-sufficiency, since, as system, its sole prerogative and faith is conformity. However, the original cell, alone and victim of an organic revolution, instrument of its destiny, embarked on the tumorous process, attesting at every moment to its own truth. The fatal prognosis is only the result of energetic resistance to the whole organism being branded with heresy. If the cohesion that guarantees life is a condition of morality, cohesion is moral because it is moral to encourage cooperative behaviour for the living whole.

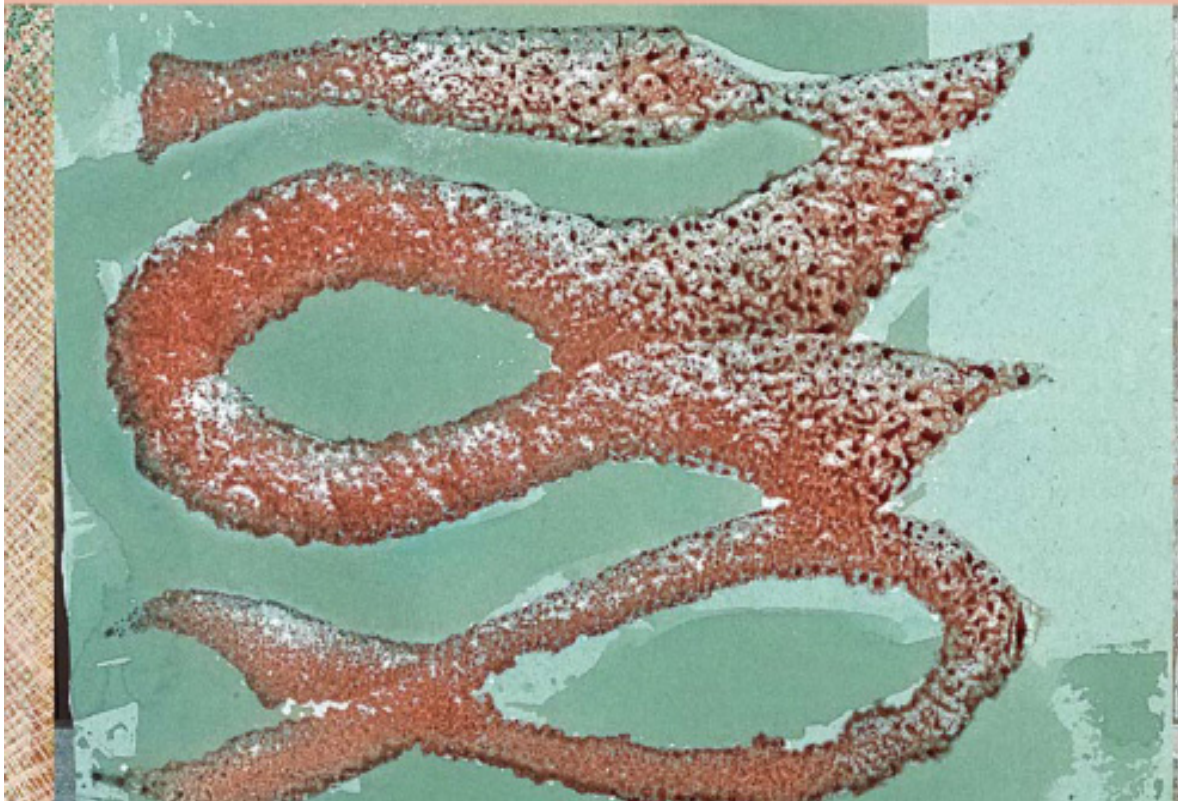


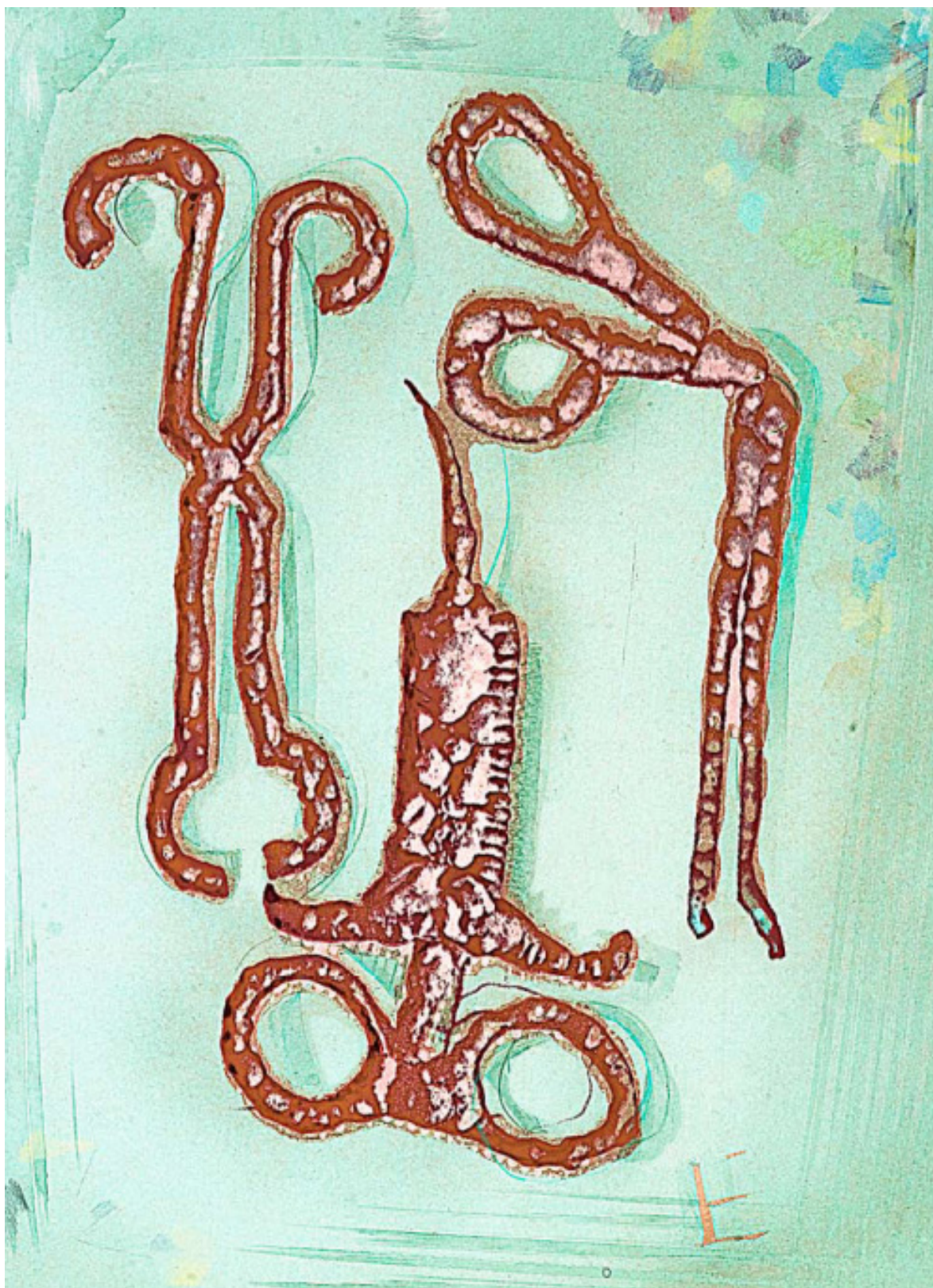
Cohesion brings order, and order is better than disorder and conflict. Well, the tumour is the most effective Ambassador of these facts too, through the well-known offence of its infiltratory growth that exploits vascularisation to obtain nourishment and new possibilities for proliferation. Its defence is a blind one orchestrated in the desperation of life as the most elementary principle, in an accidental endowment of a degree of determination and incontestable strategies, as well as in the claim of unintentionality. The neoplastic process is proliferation without an end, without any aim other than growth.

Persevering despite its numerical disadvantage, in the teeth of an entire system of immunosurveillance, the accused cell has therefore won by right; so the assumption of guilt on the part of the neoplastic process seems to be wholly unfounded. Any blame is to be shared with the cofactors that intervene during the phases of initiation and promotion of the carcinogenesis, factors that

undoubtedly precede the appearance of the cancerous unit and that, consequently, testify in its favour. Making a charge of attempted murder would mean carrying a motion not supported by the evidence. In making an attempt on the life of its host, the developing tumour is attacking itself.

The only accusation that cannot be rejected is that of not being viable, but it is a formal and not substantive charge, *de facto* a characteristic like any other. In confirmation of and accordance with the principles of law and the principles of morality, although universally accepted and sweepingly applied, the attempt to prefer the patient to his disease finds no corroboration here. It is a gloomy, dark idea and founded on false premises that only serve to foster the prevailing conventionalism. All responsibility should be ascribed to so-called environmental factors, to the patient's habits in relation to carcinogenic agents, as well as to endogenous factors, to spontaneous mutations stemming from occasional flaws in the process of copying the genetic code.





Roberto Cuoghi
The tumour set free. De Incontinentia
Mousse, 2013, p.14-18.

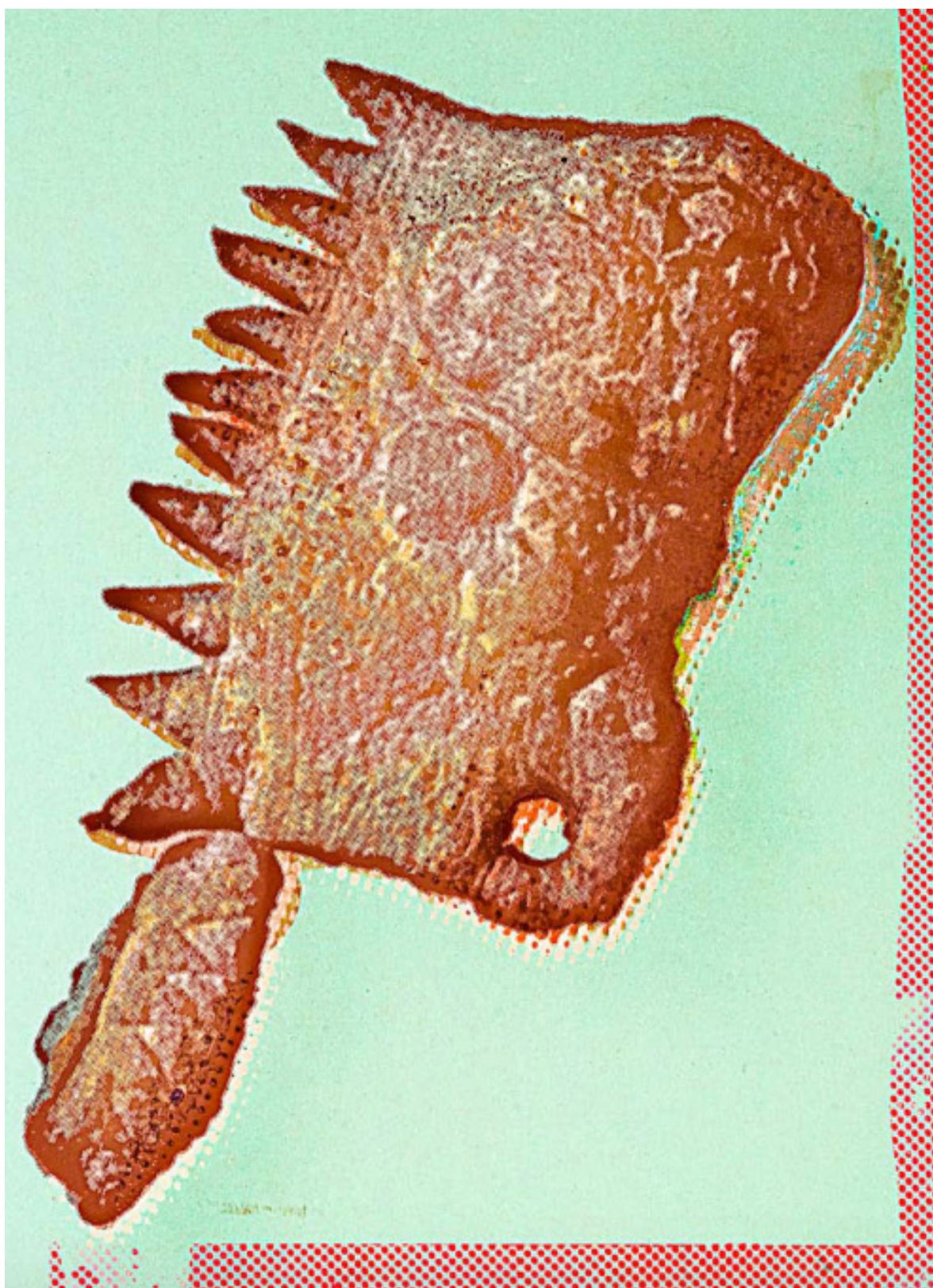
In this connection, going back to the very essence of the role of the cellular genetic matrix, an analysis of the rules of conduct with regard to the ethical position maintained toward the host organism has no probative significance.



This is the essential point: every somatic cell contains non-pathogenic oncogenes, predisposed however to bring about neoplastic change, a characteristic and not a stigma, that implies the possibility of a gain. Not only is the aberration present, but its significance is even more noble if we look at it in evolutionary terms. All progress comes from the tested error, given concrete expression. If we were not to accept the possibility of error we would have to renounce the basic principle of the evolutionary process, condemning ourselves to a stasis that would not be adaptive and thus would, over time, become involucional. However, in the modesty of the requests, the defence does not wish to undermine justice.

No one has been treacherously stripped of the privilege of immortality, and there is no doubt that the cancerous initiative is the manifestation of a necessary evil, without merits except for itself. The deleterious information does not damage the germ line, i.e. it has no effect on the next generation: in other words this is the story of an impulsive exploit that, if it were not for the lack of mental capacity, would have the heroic character of sacrifice for a most noble cause.

translated by Huw Evans



Roberto Cuoghi
The tumour set free. De Incontinentia
Mousse, 2013, p.14-18.

Kaleidoscope

Roberto Cuoghi. The Rules of Vision



Kinderama 2010
courtesy the artist

Cuoghi takes away my eyes and compels me to use his. This is neither a joke nor an equivocal game—rather, it's what happens every time I encounter one of his creations. His work acquires meaning the instant when my vision changes, when my gaze is replaced by an alien one and other eyes—the artist's—become mine.

It has an innocent look; there are even children in it. But when I put on the glasses that Cuoghi has given me, my head spins. **Kinderama** (2010), the artist's latest project, is based on a series of stereoscopic images. Founded on the principle of binocular vision, which is what allows us to judge distances and proportions correctly, the procedure involves taking two photographs almost simultaneously, but sliding the camera along a fixed ruled bar. The two pictures look very similar to the naked eye, but seen with the aid of a special viewer, the images fuse, creating the illusion of depth. Nothing new about that, some will say, perhaps thinking of those small optical devices capable of conveying the magic of St. Mark's Square covered with pigeons. And yet, precisely because stereoscopic viewers usually present panoramas of squares and monuments, the entire **Kinderama** operation takes on significance as soon as you realize that this kind of vision, a sort of low-cost special effect, has been applied instead to a well-known and wealthy private collection. And so it is that, looked at with Cuoghi's eyes—those eyes that have suddenly become my own—famous works by Jeff Koons, Robert Gober, Maurizio Cattelan and many others become the novel playground of a group of smiling and overexcited children.

A world of fluctuating, amusing, captivating, but also slightly repellent illusion, **Kinderama** makes you think. While the eyes wander and plumb the depth of the 3D image, the mind responds to the retinal stimulus and starts to see, in its turn, hypothetical metaphors, similes and personifications. Perhaps it is not just a toy... And so what is it? In search of a meaning, you suddenly feel that what you have in your hands is a sort of microscope capable of revealing the secrets of a colony of multiplying bacteria. In that child posing as the Incredible Hulk in front of the picture by Koons, you seem to recognize a familiar scene... perhaps some gallery owner flexing the muscles of his power. And that group of cheerful children dancing in the glare of the light that illuminates Cattelan's horse? Don't they remind you of a group of curators clinging to the luminous tail of some shooting star of the art scene? And those poor wretches in the work in the shape of a cage? They're not by any chance like the people who, wanting desperately to belong to the world of art, end up being imprisoned by it? One image even shows a delightful little girl turning her hands upside down and pretending they are glasses. "A window open onto the world of art" declares a smart art slogan these days... In the end, we like Cuoghi precisely because he sees monsters and puts them everywhere.

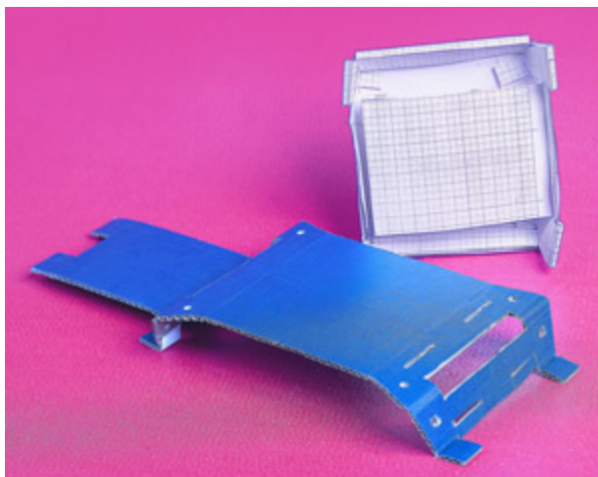


Kinderama 2010
courtesy the artist

I put down *Kinderama*, take back my eyes and start to think about Cuoghi's other works. I leaf through his catalogue in my mind. Here they are, in chronological order. First, Cuoghi's self-portrait *Il Coccocodeista* (1997) (a play on words in which the Italian word for "cackle" takes the place of "cube" or "future"), a confused avant-gardist who lived on pills, spurning showers, combs and changes of clothing. Once again, my eyes are not my own; the self-portraits and sheets of text that make up the series imply a new substitution of the gaze. Cuoghi was a student at the Accademia di Brera in Milan when he had the idea of taking an exam by altering his own already disorderly life. He spent days wearing a pair of welder's goggles whose lenses had been replaced by Peckham prisms, which have the curious optical property of inverting and reversing the vision, so that whatever is above appears on the bottom and whatever is to the right changes place with the left. All that remains of this experiment is the series called *Il Coccocodeista*. Looking at these works on paper gives a clear idea of the world that the artist saw around him at that time. We don't need a psychologist to tell us that it was a claustrophobically self-referential dimension, and in fact Cuoghi practically saw nothing but himself (whence the self-portraits). And then there are the texts Cuoghi wrote at the time: genuine anti-poems of intoxicated, cynically fragmented suffering.

The following year was unquestionably the most tormented in the artist's career. In 1988, he began the process of metamorphosis that led him to transform himself into a middle-aged man, turning his biological age of twenty-five into that of an overweight sixty-year-old. An extreme artistic performance, according to some. A wholly personal matter, in the view of others, Cuoghi among them. Be that as it may, it is certain that the transformation was a way for the artist to lose the years of his own life but gain others in exchange. Thinking about it, what is the act of becoming an older person, his own father to be exact, if not once again appropriating someone else's eyes? If Cuoghi is able to offer others a glimpse of his own view of the world through his works, in this case it was the artist who imposed the change on himself. By altering his own eyes—and appearance, habits, friendships—Cuoghi underwent a deliberate acceleration and thus paradoxically slowed down a life that was otherwise slipping through his fingers.

Every artist constructs images and, if he or she is really good, invents the laws that define their vision as well. In the history of art, the construction of the vision, of the point of view, of perspective, has always been an intentional act—perspective as "symbolic form," as Erwin Panofsky writes. Accelerated perspectives, decelerated perspectives, anamorphic distortions... The rational rule of perspective can be adapted to the most fantastic irrationality; through each of these versions of it, artists have expressed and sometimes anticipated the cultural climate of the age in which they lived. Turning two points of view into one, and thereby fusing in the mind references that would otherwise lack depth, is a procedure that also defines *The Goodgriefies* (2000), a work that takes its inspiration from familiar protagonists of the world of American cartoons. In the video, each of the characters created by Cuoghi is a product of the superimposition of two or more original cartoons. Mutant beings, subjected to a corrupted perspective, *the Goodgriefies* are a gallery of monsters, a true aberration of the gaze in the etymological sense of the term.



Kinderama 2010
courtesy the artist

In 2002, Cuoghi began the **Black Paintings**, a series of works inhabited by human, or humanoid, forms—creatures suspended in intermediate stages of evolution. To see a **Black Painting**, you have to move about, changing the position of your body and letting your eyes rove a good deal. Then, depending on the angle from which they are observed, the subjects materialize on the surface of the painting or withdraw from it, as if vaporized. Created by superimposing many layers of mixed materials, including enamel, pastel, watercolor, pencil and ink, and combining a variety of chemical reactions, each painting makes clear Cuoghi's penchant for experimentation. Like an obsessive alchemist tinkering with evil-smelling glues and solvents, Cuoghi classified the results of his own experiments, so that each work is like the sum of the knowledge acquired in relation to particular chemical combinations. It seems as if we are reading about one of Giorgio Vasari's *Lives of the Artists*, perhaps that of a true professional of alchemical eccentricities like Parmigianino (even if we are in Milan and not Parma, and the air is filled with the acid rain of late capitalism rather than the mists of mannerism).

Cuoghi continued to apply this experimental method in subsequent works as well: first in the drawings, the **Asincroni** (Asynchronies) (2002–04), dominated by a truly spooky smile imposed on the features of a deceased relative, and then in the songs, with **Mbube** (2005) and **Mei Gui** (2006), where the artist became a singer and musician, turning himself into an African herdsman in one case and a Chinese girl in the other. The process reached its peak in the sound installation **Šuillakku** (2008), where the experimentation was extended to archeological research, culminating in the philological reconstruction of Sumerian musical instruments and the transformation of the artist himself into an inhabitant of Mesopotamia. He metamorphoses under our eyes, and suddenly we find ourselves catapulted into other worlds and other times, awash in visions and unexpected uncertainties. In this context, I am reminded of experiments in the field of optics, particularly those that concern the self-portrait. It seems that Parmigianino had painted his *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1524) to demonstrate his own capacities, presenting himself with the features of an angel and displaying the technical mastery of a demon. Although not created with the same intentions, Cuoghi's double self-portrait on paper from 2005 illustrates his ability to represent himself, for better and worse. In one of the two drawings, the artist proposes a beautified version of his face, in the other, an uglier rendition. The two drawings are intended to be hung on the same wall, but at a distance of almost thirteen feet. It is impossible to take both of them in at a glance. In the same year, he produced another self-portrait, constructed in this case employing a lenticular technique used to produce three-dimensional images. As we look at it, the work gradually reveals itself as an Arcimboldo-esque *divertissement*, in which the artist's face is seen to be composed of an accumulation of toys and dolls. In both works, the gaze is captured once again, in the sense that it is the artist who dictates the conditions of vision.

And what is anamorphosis if not a shifting of the gaze on the basis of a prearranged imposition by an artist on the field of the work? Cuoghi has anamorphosis inside him. The reality that he sees, and we with him, is almost always the least obvious and most obscure. It is no accident that anamorphosis is frequently used to present the image of something we don't want to see. Consider *The Ambassadors*, the picture painted by Hans Holbein in 1533 (now in the National Gallery in London). A frontal view of the work offers the compelling image of two diplomats at the height of their human and professional powers. An oblique view presents us instead with the crude representation of a large skull that occupies the foreground. I'm certain that if I went with Cuoghi to the National Gallery he would see the skull at once and find it harder to bring the portraits of the two ambassadors into focus.

On a visit to the Louvre, among the many masterpieces on display, Cuoghi's attention was caught by a bronze statuette in the department of Assyrian Antiquities. Not even six inches high, the statue is classified as a representation of Pazuzu, a demon associated with the winds, feared but also invoked by the ancient populations of Mesopotamia as protection against deadly threats. Identifying his effigies with the demon himself, the Assyrians were convinced that statuettes of Pazuzu could function as an effective defense for the home, the newborn or people in general. With hybrid features, at once human and animal, the demon is surprising in its dissimilarity from any other artifact produced by the civilization of that region and that time, as well as in its affinities with the most widespread images of the Devil that, from the Middle Ages onward, defined the iconographic representation of evil in the West.

When in 2006 I invited Cuoghi to prepare a solo exhibition for the Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, the artist responded positively, heading straight for Mesopotamia. It goes without saying that I did the same. From one day to the next, I began to see nothing but Nineveh, and then unfortunately Harran as well. I say unfortunately because of all possible times, Cuoghi of course chose the worst, that of the destruction of both cities, just before the entire Assyrian civilization was wiped from the face of the Earth. In this context, Cuoghi created his *Pazuzu* (2008), a monumental version of the statuette in the Louvre. The work was made using the laser-scanning technique, a precise method of producing prototypes. Appropriating the superstitions of the Assyrians, Cuoghi in fact reiterates the idea that the demon dwells in any of his effigies or reproductions of them. Maintaining the apotropaic function of the original, Cuoghi's Pazuzu has become an amulet on the scale of the imposing baroque castle that hosts the Castello di Rivoli. Certainly, the demon can protect against evil: the presence of the statue reminds us of its creeping reality, just as Holbein's skull is a wise *memento mori* for those who revel too much in the comforts of life. But once again, it is the artist's eye that commands, that by transporting us elsewhere—in the mental and metaphorical sense, obviously—unexpectedly makes us see a museum in the 21st century as the perfect setting for a monstrous, metamorphic and irremediably irrational presence.

Frog

Roberto
CUOGHI,
The ICA,
Londres,
14 octobre - 23 novembre 2008,
Castello di
Rivoli,
Turin,
6 mai - 27 juillet 2008.



Roberto Cuoghi, The ICA, Londres, Castello di Rivoli, Turin
Frog, N°8, February, 2009, p.32-35.

1

973, fut une année médiocre pour le vin, plutôt bonne pour les coups d'état. C'est surtout, miracle des éphémérides, la sortie de *L'exorciste* de William Friedkin, l'inauguration de l'exposition *Transformer* au Kunstmuseum de Lucerne et la naissance de Roberto Cuoghi à Modène.

14159 signes
par
Stéphanie
Moison,
portrait
Roberto Cuoghi.

Si Roberto Cuoghi ne partage pour ainsi dire rien avec les devenirs-trans de Molinier, Klauke ou Luthi, ni même avec les versants héroïques du Body Art (sans parler des théories queer qui allaient marquer les dernières décennies du XX^e siècle), il a probablement su tirer de ces opérations de travestissement une idée centrale et covibrante : celle du transfert et de la projection, du devenir hypothétique de ces corps mi-fictifs, mi-réels, et l'occasion unique qui pouvait nous être donnée de les découvrir un jour, transfigurés, dans un espace-temps bien réel.

La pièce qui l'a fait connaître (non sans quelques malentendus risibles d'ailleurs) – sa lente transformation durant sept ans en son propre père – ne relève pas d'une mise en scène ou d'un rituel de passage d'un moi à un autre (sexuel, social, religieux), mais de la projection d'une expérience vécue de dé-possession. Une expérience qui a à voir avec le transfert, donc avec l'amour. Cuoghi prend Lacan à la lettre, au pied du langage. Il adapte la notion de transfert à sa pratique d'artiste, il montre que c'est d'abord dans l'autre que le sujet s'identifie, que le transfert ne saurait être localisé à la cure analytique, mais qu'il s'agit d'un phénomène absolument général au lien interhumain, où sont mis en jeu les mécanismes d'identification, de projection, d'introjection. C'est là que pour manier la relation transférentielle, nous avons, en effet, à prendre en nous à la façon d'un corps étranger, une incorporation dont nous sommes le sujet-patient, toujours en attente. Cuoghi devenant son père n'est répétition de ce qui s'est passé de tel, que pour être de la même forme. Il n'est pas ectopie, un organe en dehors de son trajet normal. Il n'est pas ombre des anciennes tromperies. Il est isolation dans l'actuel de son fonctionnement pur de tromperie. Cette espèce de mise en covibration (sémiotique en fin de compte), ce n'est pas étonnant qu'on appelle ça comme ça, pudiquement, le transfert. Et l'on a bien raison aussi de ne l'appeler que comme ça. Ce n'est pas l'amour, mais c'est l'amour au sens ordinaire, c'est l'amour tel qu'on se l'imagine. Il n'y a d'amour que de l'identification portant sur ce quatrième terme, à savoir le Nom-du-Père : il n'y a de transfert que de l'identification portant sur cette autre dimension, à savoir ce qui fait trou.

« - Alors faisons les présentations. Moi c'est Damien Karras.
- Moi je suis le Diable. Maintenant soit gentil, détache-moi !
- Si tu es le diable, pourquoi ne pas te libérer toi-même ?
- C'est beaucoup trop vulgaire ce déploiement de force, Karras. »

« - Mirabile dictu, n'ai-je pas raison ?
- Tu parles latin ?
- Ego te absolvo.
- Quod nomen mihi est ?
- Buon giorno.
- Quod nomen mihi est ?
- My taylor is rich. »

« - Je te chasses de ce corps ! Esprit impur !
- Je t'encule profond, sale pédé ! »

« Quelle excellente journée pour un exorcisme. »

Depuis sa sortie, *L'exorciste* de Friedkin est un trou infini, une source de langage et d'appropriation (voir la superbe scène de *Scary Movie 2*). De la généalogie et de la fabrique du film, nous savons deux ou trois choses. Que l'histoire se base sur des faits réels, un cas d'exorcisme sur un garçon de 14 ans en 1949 dans le Maryland. Que la bande-son est réalisée par Mike Oldfield (à qui Jean-Michel Jarre doit beaucoup), à partir d'un extrait de *Tubular Bells*. Ce qui est moins connu, c'est qu'une partie de l'inspiration de William Friedkin vient d'un tableau de Magritte : « Il est possible que certains mouvements picturaux aient eu une influence sur moi, mais jamais de manière consciente. La seule peinture qui ait jamais influencé directement l'un de mes films, c'est celle de Magritte : *L'empire des lumières*. J'ai su lorsque j'ai vu cette toile que je devais recréer, pour la scène où le prêtre arrive près de la maison des Mac Neil dans *L'exorciste*, l'ambiance qui s'en dégageait. J'ai donc choisi une maison donnant sur une rue illuminée par le même type de réverbère, et j'ai fait éclairer la scène de manière similaire. Je n'ai pas copié ce tableau. Je m'en suis seulement inspiré pour ce qui reste aujourd'hui comme un des plans les plus mémorable du film. »

Ce qui est encore plus confidentiel, et dont j'avais négligé l'intérêt jusque-là, se rapporte à la voix de la possédée, la petite Regan, doublée par l'actrice Mercedes McCambridge, une ancienne alcoolique. Pour cette interprétation vertigineuse, il semble que Mercedes se soit beaucoup investie moralement et physiquement. Elle se serait remise à boire et à fumer pour obtenir cette voix très grave, et aurait même demandé à être attachée à une chaise. La voix de Regan, celle qui lui fait dire cette réplique devenue célèbre, « ta mère suce des queues en enfer », est en fait l'incarnation de celle du démon Pazuzu. Nous y voilà, Pazuzu, démon générique qui aura traversé bien des histoires. Figure mythologique, mi-homme mi-animal, entre chien et loup. Son pénis en forme de serpent est le détail le plus cocasse du carton d'invitation de l'exposition de Roberto Cuoghi au Castello di Rivoli, reprise dans un petit format, de manière moins convaincante, par l'ICA de Londres.

Pazuzu, redoutable démon du vent dans la mythologie mésopotamienne, personnage de Marvel, boss du jeu vidéo *Harmony of Dissonance*, thème récurrent de Gorillaz, revient nous visiter depuis le grand escalier du château. Cette gigantesque sculpture de plus de 5 mètres a été réalisée par Cuoghi à partir d'une minuscule statuette d'époque assyrienne conservée au Louvre.

Depuis son poste d'observation, Pazuzu, l'esprit et la queue mal tournés, domine le paysage d'une plaine mélancolique. Que regarde-t-il ? Le souvenir perdu de la chute de l'empire assyrien, la guerre en Irak, la défaite d'une civilisation, celle de la démocratie ou celle des représentations du monde et de l'histoire ? De ce chapitre dramatique, Cuoghi tire une œuvre au blanc, un opéra sans scènes, sans images, une partition déchaînée de lamentations, de plaintes, de prières qui se déroule dans une enfilade de chambres vides. Ce vide-là ne s'inscrit pas dans la tradition mystique de Klein. Pas plus dans celle, minimaliste et conceptuelle de Robert Barry ou Art & Language. Ce vide indique quelque chose d'une mutation de l'art depuis plusieurs décennies, où la question du temps et de la durée s'est peu à peu substituée à celle de l'espace, un temps hors limite, où s'inventent d'autres matérialités, d'autres relations à l'espace et au visible. Ce vide n'indique pas un refus, un désir de disparition ou de soustraction, il ne laisse pas l'espace vide, bien au contraire.

Car le vide de Cuoghi n'est pas rien. C'est un espace scénique, graphique (où se détachent les blancs et les noirs, les perspectives et les ombres, distinctement), foré par le temps (monté en séquences), et surtout par la voix et la parole, innommables. Durant deux années, Cuoghi a travaillé à partir de recherches scientifiques (avec des archéologues) et de ses propres ressources fictionnelles, pour réaliser et interpréter l'intégralité de cette œuvre sonore, c'est-à-dire chaque voix, chaque instrument, jusqu'à inventer une langue perdue, aujourd'hui inaccessible. À travers lui, cage de résonance et de transformation, dans un jeu de métamorphoses délirantes, c'est toute une foule qui exprime ses croyances et ses transes. Cuoghi n'est pas l'incarnation monstrueuse d'un autre mais l'expression vivante et totalisée d'un monde englouti. Il est tous les éléments, le vent, la terre, il est l'homme qui chante avant le combat et la bête qui meurt. Il est l'homme deleuzien, advenu selon les prophéties de Foucault « l'artiste écrit pour l'animal qui meurt », disait-il. Rarement un espace vide (seuls sont visibles les panneaux d'isolation sonore aux murs et les enceintes) a été aussi clairement composé, soudainement saturé de projections, de visions hyperréalistes, de flashes d'information et d'apparitions fantomatiques. C'est le coup de force de cette pièce magnifiquement radiophonique de renvoyer l'artiste à ses fonctions initiales : penser un temps après les images, après la guerre des genres et des identitarismes, pousser le processus d'identification à l'extrême, à l'extrême de sa propre dissolution.

Avec l'opéra *Suillakku* (mot repris du répertoire assyrien), Cuoghi tente de rouvrir l'interminable question du spectacle, celle qui couvre notre approche des fictions, des espaces, un rapport à l'invisible, au déchainement, au théâtre de l'hystérie, c'est-à-dire au fantasme du voir et du savoir.

Comment un rapport à l'œuvre se trouve-t-il déjà projeté, quelle est sa forme, la temporalité de sa venue, ou de sa revenance, et cela par-devant et par-dedans nous-mêmes, notre regard ? Et c'est aussi la question : par quel biais une émotion vraie (extase et douleur) nous fait-elle accéder à l'énigme des formes, des signifiants ? Le lieu est soudainement possédé par la vision d'une machine absente. L'effacement matériel des instruments, du studio d'enregistrement, de toute la structure de production et de diffusion accentue sa présence. La partition qui se joue ici travaille et déplace l'histoire et la géographie de cette instrumentation. Aujourd'hui, plus qu'hier, tout est question d'emplacements et de transferts. Transferts du lieu du mythe à celui du musée, à celle d'une salle de projection, devenue une vaste chambre d'écho. Le dispositif a ceci de particulier : Cuoghi n'est pas seulement l'interprète mais l'architecte de cet espace. Il le définit.

À cet endroit, il faudrait inventer une phénoménologie rapide de l'émotion ressentie dans ces rares et grands moments de jouissance lyrique. Pourquoi souvent ces instants imperceptibles de vampirisation de l'espace par le son se signalent-ils par l'irruption d'une angoisse mélancolique, d'un sentiment de perte ou de chagrin, de lamentation ?

Étrange plaisir que ce plaisir sonore, celui aussi de la souffrance y compris la souffrance tout à fait réelle de la gorge nouée sous l'effort pour contenir l'irruption de cette émotion, tant il est vrai que dans nos cultures et dans l'art contemporain, l'émotion doit être refoulée. Il n'y a plus qu'au cinéma que le son ou la musique produisent encore cet effet libérateur, libèrent les images de leurs significations premières, et leur confèrent un autre réalisme, hyper-réel. Si nous parlons de jouissance musicale ou lyrique, c'est

bien en tant que la jouissance se distingue du plaisir. Ce qui caractérise cette émotion, c'est que loin d'être diffuse, son irruption est sidérante, entraînant la chute de tout ce qui n'est pas pure forme ou pure image ou pur sens. Au moment où le son surgit, la musique rompt toute attache avec la parole et avec l'ordonnement de l'espace. Cette émotion est caractérisée par l'irruption de cette marque du sentiment de perte absolue qu'est le sanglot étouffé, au point d'enlever au spectateur lui-même toute possibilité de parole. La montée mélodique en spirale, produit un pressentiment ou une sorte d'appel d'un point culminant à venir qui finira par jaillir, comme cri musical. Ce point d'appel, ce point limite, finit par éclater, par déchirer l'enveloppe musicale qui le contenait jusqu'alors, point de basculement de la jouissance dans l'oubli. Les discontinuités, les disjonctions sonores détournent la musique liturgique de la scène sacrée à la scène profane. Pourtant, initialement, le dispositif de Cuoghi fait un appel constant à tout ce qui est de l'ordre du visuel. On ne peut manquer de voir les scènes de bataille, et la performance de l'artiste obligé de se déployer sur toute l'étendue de son répertoire. Le recours aux illusions visuelles constitue toute la force cinématographique et la mécanique théâtrale de l'opéra, un ressort fondamental de la croyance comme genre ou du genre comme croyance.

Mais justement, ce qu'il est important de noter, c'est que même au cinéma, qui semble privilégier l'image, tous ces aspects s'effondrent complètement dès l'instant où le son se déploie, au point que beaucoup ferment les yeux pour mieux l'entendre. C'est d'ailleurs par certains côtés ce phénomène d'autonomisation complète de la musique, de détachement du son comme objet, qui a rendu possible le dispositif religieux du cinéma, comme celui du dispositif de l'opéra ou du concert Rock. La question pour l'artiste comme pour le spectateur est bien d'inventer d'autres stratégies de contournement du registre visuel, d'inventer d'autres agencements perceptifs, des formes de durée, de clôtures, de détournements. Inventions qui ont à voir avec l'événement hystérique, avec le passage de son attrait, de son charme hypnotique.

L'hystérie fut à tout moment de son histoire, une émotion mise en contrainte d'être inventée, comme spectacle et comme image ; elle allait jusqu'à s'inventer elle-même (sa contrainte était son essence) lorsque faiblissait le talent des fabricants patentés de l'hystérie. Une invention : un événement des signifiants. Mais dans l'événement même des trop évidentes douleurs hystériques, je ne vois qu'une métaphore qui agit pour toutes les inventions actuelles, celles qui traitent avec l'extrême visibilité, avec le désastre et la conspiration.

Comme les médecins de la Salpêtrière, observant l'hystérique en artistes, nous sommes nous aussi, spectateurs et savants, contraints de regarder chaque œuvre, chaque objet, comme un corps livré à ses symptômes, comme une folie, donc un chapitre de l'histoire de l'art. La folie est une libération, qui n'est pas à supposer comme une perte abstraite de la raison mais comme un simple dérangement, une contradiction à l'intérieur de la raison. Dans *Suillakku*, les chants, les cris et la frayerie n'en finissent pas d'atteindre leur point culminant, s'adonnant à une véritable crise, un rite de dévoration collectif, d'incorporation de l'espace. Les sons introduisent un démembrement, une différenciation, un détachement d'un tout mythique. Tout ce qui concorde à produire un manque.

Frog

94

Do Me A Favor.

Roberto CUOGHI.

S

Interview
par
Andrea Viliani,
traduction
Lisa annicchiario
photographies
Roberto Cuoghi.

uillaku. *Qu'est-ce que cela signifie ?*

C'est un nom accadique servant à distinguer les prières de purification dans les rituels assiro-babyloniens. Il dérive du mot composé, beaucoup plus antique, *Su-il-la* c'est-à-dire « main levée ». C'est un ordre, comme vade retro, pour guérir ou pour se protéger.

— *En es-tu vraiment sûr ?*

Il faut me faire confiance.

— *Quand (pourquoi) as-tu commencé à penser à ce projet ?*

Il y a deux ans, pour une exposition personnelle au musée du Château de Rivoli. J'ai été invité par Marcella Beccaria qui n'a fait preuve d'aucun préjugé en consacrant le troisième étage du musée à un projet qui, rien qu'en mots, ne poussait pas à faire confiance. Je lui ai seulement dit que j'aurais voulu représenter la lamentation lors de la chute de Ninive. Peut-être ai-je ajouté que Ninive a été détruite durant le mois de juillet, en 612 avant Jésus-Christ, pour confirmer une exigence de scientificité, mais j'ai expliqué aussi que j'aurais tout fait seul.

— *Tu as fait des repérages dans les lieux auxquels tu te réfères dans le projet (l'antique Assyrie/ L'Iraq contemporain) ?*

Cette aire est occupée par les Arabes depuis mille quatre cents ans. Les reconstructions de Babylone de Saddam Hussein sont

l'expression d'un style fasciste. J'aurais perdu mon temps. Il n'y a pas de successeurs des peuples antiques. Il est plus juste de chercher une continuité parmi les Éthiopiens et les Camites ou les Israéliens. Au lieu de ça, il est raisonnable de visiter bourgeoisement les musées de Paris, Londres et de Berlin.

— *Comment t'es-tu documenté ?*

En doutant, en soupçonnant, j'ai une inexorable insatisfaction pour tout. Je ne me contente pas d'un texte, je cherche la seconde opinion et tout de suite après la troisième jusqu'à la provocation. Alessandra peut être aussi plus obstinée que moi. Nous sommes devenus une équipe de recherche.

— *Ne t'es-tu jamais intéressé à la religion ou à l'ésotérisme avant de travailler au projet ?*

Ce projet a été un rassemblement des idées que j'avais toujours laissées en suspens et au rassemblement se sont ajoutées les définitions. La nature du projet permet de tout repenser d'un point de vue originel. Le peuple de Ninive ne savait pas encore séparer la magie de la religion.

— *Ne t'es-tu jamais intéressé à la science-fiction avant de travailler au projet ?*

J'ai un problème avec la science-fiction et cela vaut également pour l'ésotérisme. Mais j'ai lu Ballard et il m'a toujours semblé être un homme perspicace. Lui, il vit en province, c'est pourquoi il veut être sûr que tout ait déjà été « mâché » pour lui. Il est perspicace.



Andrea Viliani
Roberto Cuoghi. Do Me A Favor
Frog, N°8, February, 2009, p.94-103.



Andrea Viliani
Roberto Cuoghi. Do Me A Favor
Frog, N°8, February, 2009, p.94-103.

— *Vois-tu un rapport, au sein de ton projet, entre antiquité et contemporanéité ?*

Se dédier à Ninive signifie dépasser la question des racines judaïco-chrétiennes, dans les siècles de l'enchevêtrement entre religions et mythologies différentes, jusqu'à la source de l'idée religieuse qui a structuré la pensée orientale. L'histoire prend au contraire l'aspect de ce qui nous sert maintenant. Cela ne serait pas un problème s'il était garanti de savoir qu'est-ce qui sert maintenant. Nous avons grandi dans un pays de dévots non croyants ou non pratiquants, baptisés, mariés à l'église et inhumés selon le rite catholique (ndt : l'Italia). Notre bon sens se fonde parmi les Dix Commandements et la Constitution et insiste sur l'éthique sexuelle, comme si elle était un problème déterminant. Moi, je vois un rapport également en dehors de ce projet, nous vivons dans un passé qui ne passe pas.

— *Quelle relation y a-t-il entre Suillakku et les projets précédents, et en particulier avec les « chansons » ?*

Sa procédure, une improvisation étalée dans le temps. Moi, j'utilise une compétence que je n'ai pas, je ne sais rien faire de ce que je fais et je suis contraint à le faire une centaine de fois. Quand je m'apprete à apprendre, mon travail est terminé. C'est une forme de privilège de ne pas avoir d'éducation spécifique, c'est la méthode pour s'obliger à imaginer. Ce serait plus compliqué de se souvenir continuellement, de devoir renoncer aux styles de la structure harmonique. Moi, j'ai utilisé les canons de la mélodie à pic (ou sommet) et de la mélodie à intervalle unique, sans savoir qu'ils sont les modèles mélodiques universels, les plus primitifs. J'ai modifié ma voix car cela me semblait juste, sans penser que mes maniérismes vocaux sont la règle de chaque culture. Le style de chant à voix naturelle est une invention moderne. J'ai interprété une chanson zouloue et une autre chinoise, *Mbube* et *Mei Gui*, mais naturellement *Suillakku* n'est pas ma version d'un original. La lamentation est partie de l'impossibilité d'avoir une référence. Pire, si jamais il y avait eu un chant funèbre pour la ruine de Ninive, il n'en serait resté trace, ça a été un génocide.

— *Selon quels critères ont été choisies les « chansons » à reproduire ?*

Mbube et *Mei Gui* étaient des chansons composées avec une prédisposition pop. Elles n'étaient pas encore intégrées aux systèmes occidentaux, mais elles n'étaient plus non plus conformes à la tradition. Cette impulsion, dans un certain sens, a été considérée comme une faute et les auteurs de ces chansons ont été rayés de l'histoire. Moi, j'ai voulu faire une espèce de rhapsodie de l'injustice. En particulier pour *Mei Gui* qui est une histoire que peu de personnes connaissent : ça a été un grand succès à Shanghai dans les années quarante quand la Chine semblait prête à s'ouvrir au libéralisme. En fait, l'originale de *Mei Gui* est un swing, arrangé par un orchestre russe qui imitait les standards américains. Avec la constitution de la République Populaire, la chanson a été affichée tel le prototype de la musique pornographique. Elle flattait les alliés et ne divulguait aucun concept social. Le texte est un éloge à la beauté de la rose, et son auteur, Chen Gexin, a été contraint aux travaux forcés par le gouvernement de Mao Tse-Tung et est mort prisonnier dans son pays. La jeune interprète de cette chanson a vécu exilée toute sa vie. *Mei Gui* a été un succès international des années cinquante, *Rose, Rose, I love you*, une *Madame Butterfly* de deux minutes, pour les marines, mais il en existe aussi une version country. Ma version pourtant est un non-sens de musique traditionnelle chinoise. Un imbroglio.

— *Comme dans un studio d'enregistrement, l'équipement technique (caisses acoustiques, amplificateurs, câbles, panneaux anti-bruits) est laissé visible dans ces installations. Y a-t-il une fonction esthétique associée à ce set-up particulier ?*

Un minimum de bon goût.

— *Ces œuvres sont principalement conçues pour un spectateur ou pour un auditeur ?*

Je voudrais qu'elles le soient pour un auditeur. C'est ennuyeux de penser la couleur de la moquette en fonction de celle des murs ou de savoir que les panneaux phono-absorbants seront échangés par des monochromes. Quand j'ai présenté *Mei Gui* à Milan, mon galeriste avait mis à l'entrée une corbeille de pommes qu'on lui avait offerte ; une dame a cru devoir lancer les pommes contre les panneaux en fibres de polyester. Mon aspiration est un public d'aveugles.

— *Quel rapport ont les installations sonores avec l'espace d'exposition ?*

À Vilnius, pour *BMW-Black Market Worlds* par exemple, *Mbube* était installée sur les escaliers d'accès au Baltic Triennial, *Suillakku* au contraire, occupe entièrement la salle du troisième étage du Château de Rivoli (environ 900 m²) ou la Lower Gallery de l'ICA (environ 120 m²). Le son dépend totalement de l'espace et malheureusement il est indispensable de provoquer à l'avance une alerte générale aux organisateurs. Moi, je l'ai appris à Vilnius. À chaque fois, *Mbube* et *Mei Gui* sont des chansons à une trace stéréo, elles peuvent s'écouter dans la voiture, mais la lamentation est un ensemble de traces qui doit être organisé, c'est un travail beaucoup plus complexe. À Londres, *Suillakku* a été compressée pour un espace beaucoup plus petit par rapport au Château de Rivoli. C'est devenu une œuvre différente, mais le son est excellent. Le problème a été de savoir comment le contenir. Nous ne l'avons pas contenu et avons diffusé la musique à l'extérieur de la Lower Gallery, une solution audio-make-up.

— *As-tu travaillé avec un ingénieur du son pour monter l'exposition au Château de Rivoli et à l'ICA ?*

Nous avons inventé une petite équipe : un programmeur technique du son et un architecte. Nous avons été presque parents.

— *Comment as-tu « reconstruit » ou « récupéré » les sons que tu as utilisés dans Suillakku ?*

J'ai regardé toutes les images que j'ai pu me procurer. J'ai reconstruit ce que je pouvais, tout en respectant les matériaux conformes à la fin de l'Âge de Bronze, surtout les grelots, les sistres et flûtes à anse (ou à bec) de bambou. J'ai récupéré les cornes d'antilopes et de béliers et un instrument à cordes éthiopien, que j'ai utilisé pour quelques conjurations ainsi qu'un tambour tibétain pour les exorcismes. Pour reproduire le son du Lilissu, une timbale énorme très solide, je me suis procuré un de ces tambours rouges qu'on utilise pour les fêtes en Extrême-Orient, deux microphones à distances différentes et un autre en contact, attaché avec un caoutchouc. J'ai altéré le ton avec un harmonisateur, ensuite j'ai enregistré les sons alentour, y compris les déplacements d'air, avec une raquette de Bad Minton. Le résultat est le son d'un gigantesque tambour rituel qui n'est pas utilisé rythmiquement, mais qui scandale les pauses de la liturgie. En devant sur-enregistrer ma voix une dizaine de fois, j'ai eu recours à un instrument gymnique qu'ils vendent à la télévision,

qui sert à relaxer la colonne vertébrale, mais je l'utilisais pour fatiguer la voix, ainsi j'ai passé beaucoup de temps la tête en bas. En m'entendant répéter le même mot toujours plus lentement, j'ai compris que j'avais passé trop de temps la tête en bas et, pendant quelques jours, ma tête a eu une autre couleur.

— *Que « signifient » ces traces sonores ?*

J'ai récité divers sorts, ils dérivait des incantations contenues dans le recueil *Utukku Lemmutu*. Ils empêchent les esprits malins de s'approcher. Évidemment, il s'agissait de les appeler par leurs noms, ou de prononcer le nom de la catégorie d'esprits, en leur ordonnant de rester éloignés. J'ai utilisé un texte comme une rengaine paranoïaque qui avertit de la présence de l'ennemi parmi les gens. La partie centrale de la lamentation commence avec une question adressée aux Dieux : « *Qui suis-je si je n'ai plus ma ville, ma maison, ma chaise ?* » Ainsi commence le chant, avec un prêtre, le Kalutu, qui déclare « *Monsieur, le peuple pleure* » et un chœur très bruyant répète les phrases. Le chœur répète seulement toujours la première phrase du prêtre selon le schéma A-A, B-A, C-A. Alessandra a tiré (dédit) ce schéma en confrontant les textes. La lamentation finit dans le chœur pour le souvenir de Ninive, avec les lamenteurs qui interprètent l'esprit de la ville qui meurt en pleurant.

— *En quelle langue sont exprimées ces traces sonores ?*

Les sorts sont en langue accadique, le langage populaire, que j'ai mélangé aux bruits des animaux. Mais le moment solennel de la lamentation est en sumérien, la langue sacrée selon la tradition, comme l'est le latin liturgique. Dans cette phase, les animaux sont exclus. C'est la récitation chorale dédiée aux Dieux et elle est dirigée par le Kalutu, vêtu de rouge. À Ninive, il n'y avait pas de Concile du Vatican, la liturgie ne pouvait pas négliger l'exactitude formelle des rites plus antiques. Expérimenter d'autres modes n'aurait pas été seulement une profanation, aurait été paradoxal. Dans ce domaine, il n'y a pas de progrès. Je veux croire que cette résistance au changement soit le motif pour lequel un rituel païen comme celui-ci puisse être familier.

— *Dans quelle mesure peut-on parler, relativement à Suillakku, de « supposition » ?*

Suillakku est une supposition, une conjoncture. La même prononciation des mots est une convention déduite de l'hébreu et de l'arabe antique.

— *Dans quelle mesure peut-on parler, relativement à Suillakku, d'« hypothèses » ?*

Conjoncture est un meilleur terme. Il n'y a pas de vérification.

— *Dans quelle mesure peut-on parler, relativement à Suillakku, d'« erreur », de « marge d'erreur » ?*

S'il manque les données suffisantes pour confirmer, elles manquent aussi pour démentir.

— *Combien de traces sonores as-tu produit ?*

Je ne sais pas. J'ai enregistré chaque son individuellement. Cela est l'unique raison pour laquelle la lamentation semble enregistrée de manière optimale. Je me suis consacré à chaque plus petit bruit. Un vase qui se casse est l'ensemble de nombreux enregistrements.

Tu préviens la responsabilité de chaque vase cassé si tu considères la valeur d'un présage du septième siècle avant J.-C.

— *Combien de traces as-tu utilisé dans la version « finale », montrée à Rivoli et à Londres ?*

Je n'ai jamais pensé à les compter.

— *Définirais-tu Suillakku une installation site specific ?*

Suillakku est condamnée à être *site specific*.

— *Existe-t'il une version définitive de Suillakku ?*

Il en existe deux pour le moment. Une pour le Château de Rivoli, l'autre pour l'ICA.

— *Existe-t'il une version partielle de Suillakku ?*

Non, une lamentation pour la chute de Ninive a l'obligation de l'intégralité. Il ne se dit pas un morceau de messe. Pour l'exposition collective *The Great Transformation* de Chus Martinez, j'ai au contraire voulu isoler le sort d'un personnage de *Suillakku*, l'Ukh-Dugga, c'est-à-dire celui qui murmure et produit de la salive, une sorte de sorcier populaire, pas un vrai prêtre. L'idée part de la croyance que la prononciation d'un sort transforme la salive en venin. Le mot « magicien », Uh-Zu, signifie « expert de salive » et le mot « salive » dans les premiers pictogrammes sumériens est une bouche qui contient un corps, peut-être un cadavre. Toutes les traditions orientales donnent un sens magique à la salive. La loi de Mésopotamie interdisait de cracher dans un fleuve. Mon Ukh-Dugga est un homme désespéré, assis par terre, qui asperge nerveusement son petit instrument à cordes et à chaque phrase de sa formule, crache pour créer une barrière autour de lui et le son des crachats finit par être la contribution rythmique à sa prière.

— *Comment as-tu travaillé au montage des traces sonores ? Sur quel critère les as-tu organisées ?*

Pour le début de la partie plus solennelle de la lamentation, j'ai eu un conseil. Une combinaison, peut-être restée dans le livre de Daniel. Le texte original est en araméen, il remonte à une période où la langue grecque se mélangeait aux dialectes hébraïques. Il est question de la description d'une cérémonie pour l'inauguration d'une nouvelle idole. La séquence des instruments ou de la catégorie d'instruments utilisés pour la cérémonie, se termine avec le mot « sumponiah », qui vient du grec « symphonia », c'est-à-dire l'ensemble harmonisé de ces instruments : un orchestre. Cette liste se voit répétée obstinément sous forme d'avertissement aux esclaves qui devaient se prosterner au son des cornes, des trompettes, des flûtes à bec, des harpes... En considérant la tradition médio-orientale, autre qu'être la description d'un orchestre, cela pourrait être la structure de l'exécution, c'est-à-dire un solo pour chaque instrument et puis le son simultané de tous les instruments. En suivant cette interprétation, le résultat est le meilleur que l'on puisse obtenir d'instruments avec peu d'extension mélodique, un crescendo cinématographique. Une suggestion optimale.

— *Que feras-tu des traces que tu as éliminées ?*

J'ai déstructuré quelques montages de preuve de lamentation pour une exposition hippie à Miami. Comme ferait le chef, d'abord dix

minutes de sons agréables de bambou, puis tous les tambours, ensuite seulement les corps et les dix dernières minutes de bambou. De cette manière, la lamentation n'est plus rien, elle occupe l'espace comme l'occuperait le ventre. Je me suis souvenu un dessin animé avec des types tellement fainéants qui, pour éviter de mâcher le pain, avalaient la farine, buvaient de l'eau et se mettaient près du feu d'une cheminée pour cuire le pain dans leur ventre.

— *Reconnais-tu qu'il y ait analogie entre l'intention de reconstruire personnellement, à l'intérieur de l'atelier, tous les instruments musicaux pour Suillakku et de les jouer toi-même, et le fait d'exécuter toi-même toutes les lamentations et les prières et quelques actions que tu as exécuté par le passé, comme écrire avec les ongles longs ou dessiner ton autoportrait en endossant des lunettes qui invertissaient ta vision (Coccodeista, 1997), ou comme quand tu as vécu pendant des années comme si tu étais ton père ?*

Il y a de la possessivité dans tout ce que je fais. Malheureusement je crois qu'il est préférable de ne pas avoir de réponse. Par exemple, je ne peux pas dire aimer mon travail, parce que ce n'est pas cela le type de sentiment. C'est comme élever un animal qui peut te manger. C'est un effet que je ne peux nommer.

— *Pourquoi associer à la nécessité d'une expérience directe, la collaboration d'un spécialiste ?*

Pour commencer à imaginer quelque chose, pour avoir une voie, en résolvant par exemple le problème du choix des sources des textes originaux, des traductions plus récentes et de leur prononciation. Le vrai obstacle a toujours été la désorganisation de ces arguments. Nous avons reconstruit aussi la Grande Lyre de Ur par la princesse du pont de la mort Pu-Abi (Great Lyre of Ur by princess Pu-Abi's death pit), l'élément sumérien qui accompagne une partie de *Suillakku*. L'original était conservé au musée de Bagdad. Il a été détruit durant le dernier conflit en 2003. La caisse harmonique de ce type d'instrument a la forme du corps d'un taureau et se termine par la tête de l'animal comme décoration. La tête en or de l'original a été sauvée car elle se trouvait dans l'atelier de restauration. Dans tous les cas, cet instrument a presque cinq mille ans et n'aurait jamais pu jouer. Nous avons pourtant ses mesures et quelques images radiographiques. Dans ce cas, le spécialiste a été un luthier qui s'occupe habituellement de harpes baroques. Nous nous sommes procurés le bois de cèdre du Liban et les cordes de boyaux de mouton tressées d'un calibre compatible à une production manuelle. Le cordage suit le système grec qui vient probablement du mésopotamien. La tension des cordes est liée aux possibilités de charges de la structure de l'instrument. Le luthier a été perplexe jusqu'à la fin car la caisse harmonique n'a aucun trou et la lyre aurait pu ne pas rejouer tout à fait. La caractéristique de cet instrument est pourtant un petit pont qui interagit avec la vibration des cordes en en prolongeant le son, ce qui est très différent de ce que l'on attend d'un instrument semblable à une harpe (*Suillakku* exige d'acquiescer le goût de certains sons plus adaptés aux schémas rythmiques obstinés plutôt qu'à de vraies mélodies. Un problème qui ne se résout pas en peu de temps). Notre lyre est la version Ikea de l'originale, mais quand j'ai produit un mugissement énergétique, nous avons compris avoir fait du très bon travail.

— *Quel est le sentiment résultant de cette collaboration et que nous pourrions principalement associer à Suillakku ?*

Suillakku est un flux de sentiments en quatre phases : isolement,

rage, contradiction et dépression. En devant structurer la lamentation, j'ai utilisé les étapes de l'élaboration psychologique de la mort. J'ai dû représenter un peuple face à son destin, tiraillé entre la condamnation à mort et son exécution. La structure de *Suillakku* provient des manuels d'assistance aux malades en phase terminale. En thanatologie, on décrit un modèle en cinq phases se terminant par l'acceptation. J'ai éliminé la dernière phase. Notre idée de soumission vient de la tradition israélite, tandis que *Suillakku* a l'arrogance d'un chant de lutte, d'un peuple habitué à utilisé son Dieu. Donc, j'ai éliminé la solution, la résignation. Tout reste suspendu par une œuvre qui techniquement doit être un cycle.

— *Reconnais-tu qu'il y ait analogie entre l'image de ton atelier, publiée dans certaines revues – dans lequel ta chaise de travail est entourée des instruments reconstruits pour produire Suillakku – et l'autoportrait (Sans titre, 2005) formé par tellement d'objets présents aussi, probablement, dans ton atelier ?*

Oui, j'ai tendance à m'ensevelir pour me défendre. Cela n'est pas étrange si tu considères la gamme des comportements phobiques.

— *Quelle fonction a l'atelier dans tes projets ?*

La fonction que tu peux imaginer, cependant j'y vis moi.

— *Quel rôle ont les objets ou les sets que tu produis en fonction de la réalisation d'une œuvre mais qui ne deviennent pas eux-mêmes des œuvres, même s'ils revêtissent un rôle tout aussi déterminant dans sa conception et réalisation ?*

L'œuvre est toujours celle avec la légende, sinon je dois donner des explications et j'ai une très mauvaise mémoire. Il m'est arrivé de devoir expliquer des choses qui remontent à plus de dix ans. Si ça n'était pas arrivé, peut-être les aurais-je oubliées.

— *Pour le programme de films qui accompagne l'exposition à l'ICA, tu as sélectionné quelques-uns de tes films préférés – L'ange exterminateur et Simon du désert de Bunuel, Le prince d'Egypte, Three Ages de Buster Keaton, The Legacy : The Origins of Civilization – Quel lien ont-ils avec l'exposition ?*

J'ai choisi les deux films de Bunuel, les autres je ne les ai jamais vus, mais je suis certain qu'ils sont parfaits pour le programme de films, qui est une initiative destinée aux familles. J'avais préparé une liste beaucoup plus longue avec des choses qui se sont malheureusement avérées introuvables, telle la version anglaise de *Le Sacre de l'Homme* de Jacques Malaterre réalisé par France 2. Les films de Bunuel je les ai simplement vus il y a plus de vingt ans de cela. J'en suis fier parce que j'avais ému un vieux technicien de la cinémathèque de Bologne qui me les transféra sur VHS. Ils font partie du programme éducatif que je me suis imposé seul. Plus qu'un lien, je parlerais de malédiction. Aujourd'hui ces films sont distribués en Italie par l'éditeur San Paolo. Cela ne semble pas une forme extravagante de personnage....

— *Quel rapport entretiennent la réalité et l'invention relativement à un projet comme Suillakku ?*

Quel que soit le rapport possible existant ou bien aucun, ils se fondent sans plus vouloir se séparer. *Suillakku* est également une œuvre profondément démentielle. Tandis que tu cherches à te convaincre que c'est seulement une parodie, il arrive quelque chose et tu dois recommencer.

— *Qui est/qu'est-ce que Pazuzu ?*

C'est l'homme des esprits malins du vent brumeux qui descend du Zagros, la chaîne montagneuse iranienne et remonte le Tigre et l'Euphrate jusqu'au Golfe Persique, déchargeant l'épidémie. Cela signifie qu'il est l'unique âme capable de contrôler la triade des démons de la tempête, Lilu, la Lilitu et l'Ardar Lili. Il est sûrement le fils de Hanpà ou Hambu, mais personne ne sait précisément qui est ce Hanpà. Pazuzu est sans doute un démon, mais re-figuré et nommé, il devient un instrument magique et cela a été son travail pendant cinquante ans. Pazuzu a été presque toujours un talisman, un petit talisman pour protéger des maladies. À une certaine période, il a été représenté en opposition à Lamatsu, l'unique démon plus laid que lui qui empoisonnait les marais et offrait la fièvre mortelle, le typhus ou la malaria. Pazuzu était l'unique prophylaxie permettant d'éviter de boire l'eau du marais. Si les symptômes de Lamatsu se manifestaient, serait intervenu un spécialiste qui, usant avec attention la langue sacrée, aurait su invoquer Pazuzu, l'unique démon capable de jeter Lamatsu en enfer, libérant le souffrant.

— *Pourquoi as-tu choisi un démon comme unique élément vivant de l'exposition ?*

Pazuzu est le passé qui ne passe pas. Un démon comme talisman est un exemple excellent de l'idée religieuse animiste, en opposition au monothéisme, aux religions de la transcendance qui ont pris forme par le refus de ces pratiques. Le fondement des trois religions d'Abraham réside dans les tables de l'alliance, en grande partie le règlement d'une vie communautaire. Les premiers commandements originaux déclarent pourtant le culte à un seul Dieu, ils interdisent l'utilisation de son nom à but mortel et quelques représentations de lui que ce soit. De cette manière, ils ne font autrement que confirmer l'essence de l'idée religieuse immanente des peuples païens, c'est-à-dire que Pazuzu vit à travers chacune de ses représentations. L'intuition juïque est une approche intellectuelle de l'idée religieuse, c'est une discipline plus engagée qui s'est fortifiée en résistant aux tortures assyrio-babyloniennes mais à travers des interdictions pragmatiques. Malgré tout, il a été trouvé des talismans de Pazuzu également en Palestine et qui remontent au quatrième siècle avant J.-C., des talismans clandestins, petites têtes, sceaux, broches en forme de Pazuzu, longtemps après la chute de Ninive et après Babylone. Pazuzu a survécu, caché à ses propriétaires, démontrant une limite insurmontable, la tendance à un comportement qui n'est pas culturellement déterminé.

— *Pourquoi la sculpture de Pazuzu a-t-elle été réalisée en scannant l'originale (une petite statue conservée au Louvre) et non pas simplement en la reproduisant à partir de la documentation photographique existante ?*

Nous avons utilisé un appareillage Leica qui a reconstruit le modèle tridimensionnel du petit bronze sous forme d'un nuage de points. La Giugiaro Design a poursuivi avec le système de prototypisation à travers des fraises gigantesques qui normalement modèlent les carrosseries. Je ne voulais pas faire la statue de Pazuzu et je ne l'ai pas faite. Mon Pazuzu est l'agrandissement arithmétique d'un talisman. Pazuzu est l'homme des démons des vents mais également un talisman contre les maladies. Maintenant au-dessus de l'ICA, il ressemble à un monument mais c'est seulement un petit pendentif conservé au Louvre. Je suis l'auteur, mais aussi un artisan sémite du premier millénaire avant J.-C. Je ne suis pas superstitieux, mais Pazuzu est une idole païenne et son esprit habite chacune de ses représentations.

— *Es-tu une personne précise ?*

Je suis un ingénu très sévère, j'ai des contradictions en symphonie.

— *Donne-moi un exemple de détail important, pour toi, relatif au projet Suillakku.*

Le jour où a été démonté Pazuzu par le Château de Rivoli pour l'emmener à Londres, il a été trouvé un petit pendentif en métal, une litanie dédiée à la Vierge était inscrite : REGINA SINE LABE ORIGINALI CONCEPTA ORA PRO NOBIS (« Reine conçue sans péché originel, prie pour nous. ») Un dévot a voulu enfiler dans la fissure, entre le point d'appui de la statue et sa base, la Mère de l'Homme qui écrase la tête de Satan, amorçant le second talisman qui désormais est le mien. Si j'avais cherché une vérification, un réactif, je n'aurais jamais rêvé une réponse si directe et inspirée. Qui que ce soit qui ait pris l'initiative, il a entendu l'appel d'un démon babylonien et a répondu à une expression païenne avec une autre expression païenne. Son expression a accrédité la mienne, créant un peu de confusion car son expression est une image de dévotion et la mienne une image païenne. Une hérésie, philologiquement. J'ai appris qu'a été trouvée une autre Vierge sans péché derrière un panneau phon-absorbant. Je ne sais pas dire si cela est un détail important, je le ressens comme un encouragement car dans tous les cas, quelqu'un a démontré me croire jusqu'au fond.

— *Donne-moi un exemple de détail pas important, pour toi, relatif au projet Suillakku ?*

Il y a un détail auquel je n'avais jamais pensé jusqu'à ce qu'il ait été question d'emmener Pazuzu à Londres. L'Institute of Contemporary Art se trouve à l'intérieur de la Nash House, propriété de la famille royale qui est sur le boulevard des lieux de cérémonies publiques donc le démon de la Mésopotamie a dû attendre la permission du Webminister Council, des Royal Parks et du Crown Estate, le bureau de la Reine. Après une semaine de silence est arrivée une objection : « obscène ». Ils ont réquisitionné les photographies et les mesures du sexe du démon et tout a été bloqué pour encore trois autres semaines. Personne ne s'était attardé sur un détail évident : Pazuzu n'est pas un nu classique car le diable n'a jamais été le diable sans une érection imposante.

— *Le changement d'échelle (monumental) a-t-il une signification par rapport à l'original (il tient dans une main) ?*

C'est une protection proportionnelle au château de la Maison de Savoie du musée de Rivoli. Pazuzu était un objet magique à usage personnel. Le mien est un fétiche institutionnel.

— *Le changement de localisation (extérieur) a-t-il une signification par rapport à l'original (conservé dans une vitrine à l'intérieur du musée) ?*

Les localisations que j'ai choisies sont logiques par rapport à l'usage original, devant et au-dessus de l'entrée. Pazuzu est un chien de garde. C'est la vitrine du musée qui l'endort.

— *Quelle fonction a Pazuzu quand il prend la forme de « Projet pour le Château de Rivoli » (le dessin digital qui accompagnait l'invitation, et autres matériaux de promotion de l'exposition à Rivoli) ? Sur ce dessin, Pazuzu ressemble à un Freak manga, il est quand même très différent de la sculpture homonyme, il rappelle l'imaginaire de tes œuvres précédentes comme les bandes dessinées de Warhol en version*

super-héros (Friendly Neighbourhood, 2001) ou les cartoons de The Goodgriefies (2000).

C'est un Pazuzu pour enfants car l'idolâtrie est une pratique consentie à tous les enfants : parler aux poupées, leur donner un nom, leur offrir à manger et leur inventer des pouvoirs étranges. Pour supporter la perte d'un hamster, ils recourent à des pratiques funéraires de l'Homo Sapiens. Il y a des aspects de l'archéologie qui ressemblent à ceux de la pédagogie, mais joués de façon contraire. C'est un effort éducatif, non par accumulation, mais par soustraction jusqu'à atteindre le modèle primitif.

— *Quel est le rapport entre Suillakku et Pazuzu ?*

Le mot Suillakku. Je suppose que Pazuzu fut une alarme silencieuse, contrôlée à travers une inscription et chargée de la position dont je te parlais, la Su-il-la. Cette hypothèse n'est pas discutée en archéologie. Pazuzu reste un démon très agressif, portraiture justement dans une position agressive. Mais la même position est utilisée pour représenter les esprits gardiens d'origine africaine beaucoup plus antiques que Pazuzu. La même position est celle de Humbaba qui surveillait la forêt de cèdres. Plus qu'une agression, elle ressemble à un « stop », un signal compatible avec la position qu'a endossé un sens liturgique, plus justement un exorcisme. Deux archéologues de Turin, Carlo Lippolis et Roberta Menegazzi qui s'occupent d'hellénisme en Asie Centrale, m'ont tout de suite fait noté que Pazuzu n'a pas les jambes alignées, il est en train d'avancer ; une incongruité par rapport à un geste solennel. Je crois qu'il y a un renforcement au même signifiant de sommation, à part me souvenir de représentations du démon agenouillé ou carrément assis mais toujours une main levée. Le rapport est la proposition de croire à l'incongruité d'un démon occupé à une position dédiée à la prière et à la convenance d'une prière hurlée avec rage.

— *Pourquoi la religion (oublions l'archéologie et la science-fiction) est-elle devenue le sujet de nombreuses œuvres contemporaines ?*

Je ne crois pas que ce soit par méchanceté et j'imagine que ce n'est pas non plus une forme de distraction. Je suis un observateur digne de foi d'œuvres contemporaines, je me souviens pourtant que le Château de Rivoli a reçu en don, en qualité d'institution culturelle, le grand atlante scientifique du créateur Harun Yahya. Je l'ai bien regardé et il semble fait par un enfant. Le village complet me semble être dans un désordre retentissant. Il y a quelques jours, j'ai vu une guérisseuse à la télévision. Elle expliquait que devant l'autel chaque prêtre lève l'hostie consacrée, qui n'est en fait qu'une pâte faite de farine, et déclare « ceci est le corps du Christ ». Alors la guérisseuse a pris son talisman et a dit « Si cela est faux alors cela également, mais si cela est vrai, cela l'est également. »

— *Quelle expression serait-il préférable d'afficher face à Pazuzu ?*

À Londres, quelques touristes japonais se sont fait photographier avec la main levée comme salut, imitant Pazuzu.

— *Pourquoi le salut ?*

Parce qu'ils ne savaient pas la vérité.

— *Quelle est la meilleure manière de documenter ce projet ?*

Nous le découvrirons en nous trompant. La lamentation évite chaque proposition alors que Pazuzu est idéal pour les

photographies touristiques. À Londres, quelques touristes l'ont déjà cherché inutilement sur leur Cityguide.

— *Me donnerais-tu une définition de « documentation » ?*

L'ensemble de données utiles à faire croire pouvoir conserver quelque chose à jamais. La documentation est le sarcophage des faits.

— *À propos de documentation, ferais-tu une exposition sans la documenter (question piège sachant que nous sommes en train de le faire) ? « Sommes-nous en train de le faire ? »*

Je fais beaucoup d'expositions sans même aller les voir. Ce n'est pas mon devoir, car ce n'est pas mon envie de les faire. La plupart des expositions que je fais répondent au désir de quelqu'un d'autre.

— *Selon toi aujourd'hui, pourrait-on perdre la trace (la documentation) de quelque chose ?*

S'il ne s'agit pas de preuve à ta décharge et si tu n'entends pas creuser un trou dans le sable, c'est embêtant de perdre même ce qui ne sert sûrement pas. D'une certaine manière, nous sommes tenus de conserver et de protéger également la variole. C'est un ennemi précieux, en isolement depuis trente ans mais pas vraiment éliminé. J'ai été vacciné et toi aussi sûrement. Alessandra non, car elle a quatre ans de moins que moi. La variole a été déclarée vaincue à travers une campagne de prévention mais il n'a jamais été isolé un traitement. Les derniers échantillons de variole sont conservés dans un laboratoire de Atlanta et en Sibérie. L'idée était de détruire la dernière trace de variole avant le début du troisième millénaire. Ceci n'a jamais été fait et quand ils diront l'avoir fait, ce sera sûrement un mensonge. La variole est la documentation nécessaire pour créer le vaccin spécifique, l'unique solution possible. Sans une culture de variole de référence, si se déclenchait une nouvelle épidémie, le monde ne serait plus prompt à réagir. Après l'alarme terroriste, des millions de sortes de vaccins ont été préparés, mais telles des réponses défensives, ce qui pourrait être une ruse, car ces dernières années, la population mondiale n'a jamais été tant immunodépressive. Les immunisés pourraient tomber malades, ou au contraire pourraient être sains, multipliant l'infection. Pour une série de maladies et de nouvelles maladies, pour des questions alimentaires et thérapeutiques, surtout pour la diffusion des thérapies anti-tumorales, nous sommes une population immunologiquement gênée.

— *Si tu pouvais ou devais choisir, préférerais-tu faire un livre sans images ou un livre sans mots ?*

Sans images. Je voudrais construire un texte régulier, même si linguistiquement problématique, discutable, et je voudrais lui faire subir une série de traduction à la chaîne. Aller et retour. Le livre finirait avec le texte avec lequel il est commencé, mais avec des significations nouvelles, acquises durant les traductions. Indubitablement ce serait un texte différent, ce serait un cadeau.

— *Certaines des choses que tu as faites, tu ne les as pas faites parce qu'elles deviendraient des œuvres. Et pourtant, on en parle comme si elles en étaient « presque ». Me donnerais-tu une définition personnelle d'une œuvre ?*

C'est déjà fait, l'œuvre est celle avec la légende et le reste est facultatif.

— *Quelle œuvre te plairait-il de faire maintenant, après Suillakku ?*

Le livre sans image. Le texte sera construit sur la base de philologiques et aura besoin d'établir un parcours de traductions. Je ne crois pas savoir le faire. Il faudra beaucoup de temps ou bien déranger de nombreuses personnes avant de commencer les traductions.

— *Cela t'intéresserait-il de créer une nouvelle langue ?*

Je dirais que non. C'est attirant l'atmosphère liée à l'idée de créer une nouvelle langue, mais une nouvelle langue n'est rien sans un acte politique. Je ne suis pas enclin à réclamer des différences ou des appartenances. Dans un certain sens, créer une nouvelle langue serait comme pratiquer la clandestinité ou l'homicide politique.

— *Un archéologue, inévitablement, fait des erreurs (hypothèses fausses, etc.) pour arriver à découvrir quelque chose, mais on ne peut pas dire qu'il « invente ». Toi au contraire, tu t'es laissé la possibilité d'inventer beaucoup de choses dans ce projet, en conférant une expérience concrète à quelque chose qui pour un archéologue reste seulement une conjoncture – par exemple en faisant jouer des instruments dont c'est perdu le son. Quelle différence y a-t-il entre l'approche de l'archéologue et la tienne dans le projet Suillakku ?*

L'approche d'un archéologue est de type scientifique, mais chaque hypothèse est la conséquence d'une fantaisie. Les erreurs ou la méthode scientifique sont des instruments pour l'imagination. Pour moi, tout devait rester en place dans l'imagination. Le premier problème a été de rassembler les informations nécessaires pour pouvoir commencer à imaginer quelque chose. À ce moment, simplement, je n'ai pas écarté cette possibilité, j'ai mêlé ces informations jusqu'à la fin. Choisir n'est pas toujours un devoir. Dans ce cas, en choisissant, j'aurais dû m'arrêter.

— *Quel est le musée idéal ?*

Celui qui est le plus complet, le plus libre et le plus proche.

— *Selon quel critère as-tu visité ces mois-ci les musées archéologiques, le Louvre par exemple ? Dans la brochure de l'exposition de L'ICA, il y a une de tes photos pendant que tu visites, je crois, justement le Louvre durant les vérifications pour l'exposition.*

Oui, c'est le Louvre, mais je n'ai pas de critère, je me perds ou je me fais guider et normalement je me distrais en continuation. C'est pour cela que je ne fréquente pas les théâtres, je me concentre sur ce qui reste dans la pénombre. Mais cette photographie n'a pas été prise durant les vérifications pour l'exposition, moi j'étais à Paris pour accompagner Alessandra au théâtre MAC de Créteil. C'est une photographie d'il y a quelques années, au moins six ans, c'est pourquoi je semble plus âgé qu'aujourd'hui. Il y avait une exposition dédiée à Merce Cunningham et Alessandra avait utilisé une pellicule photo très sensible. Le jour suivant, au Département d'Art Oriental, j'ai vidé l'appareil photographique en faisant quelques photos de moi et de Pazuzu. Luca Cerizza a vu ces photos, elles lui sont apparues pleines de nostalgie et nous avons décidé de les utiliser.

— *On dirait presque un daguerréotype... c'est toi sur la photo, n'est-ce pas ?*

Oui, moi avec la mauvaise pellicule.

— *Me donnerais-tu une définition générale de la façon dont tu as travaillé à Suillakku, de sa signification ? Si tu devais le réduire à une explication simple, saurais-tu me dire en quoi consiste ce projet ?*

La superstition est la nécessité inconditionnelle d'une signification. C'est une caractéristique précise, aucun animal ne ressent le besoin de célébrer les forces surnaturelles. L'idée religieuse est un vice exclusif et précis, tellement précis qu'il doit être une base neurologique à l'ensemble des comportements qui d'habitude sont considérés irrationnels. Je veux l'appeler vice car il doit être lié au fait que l'épaisseur du cortex cérébral de l'homme est sans précédent. La matière grise est l'aire cérébrale qui détermine la pensée abstraite, une couche de cellules découvertes qui provoque la nécessité d'attribuer un ordre à tous événements accidentels. De la même manière, les impulsions désordonnées, durant le sommeil, rejoignent le cortex et viennent se lier pour ressembler à une histoire, pour avoir un sens et être gérées. L'unique règle de la survie est l'adaptation. Chaque animal reste vivant en s'adaptant aux imprévus, mais l'homme veut aussi savoir pourquoi et surtout pourquoi lui, ne peut supporter l'idée que l'ordre naturel soit un ensemble d'événements sans signification. Pour cette raison, n'ayant pas de réponse, il se l'invente, en établissant qu'il s'agit d'une punition. En trouvant un motif à la punition, donc en déduisant la manière pour par la suite l'éviter. Dans ce sens, l'idée religieuse est le symptôme d'un cas d'hypertrophie entre les mammifères, une disproportion avantageuse, comme le cou de la girafe. L'aire superficielle du cerveau est une accumulation de cellules spécialisées pour trouver des explications, mais les trouver dans chaque cas, même sans avoir les informations suffisantes. Un système qui oblige à distinguer entre juste et faux pour ensuite attribuer une signification aux circonstances, qui autrement serait un flux chaotique. Encore pire, car le résultat est une incohérence des règles d'adaptabilité de la sélection biologique. Cet excès de matière grise génère une tendance éthique, une prise de position qui est complètement inopportune par rapport aux lois de la nature, élaborée à partir du concept artificieux d'injustice, finit par juger immoral les éléments structurels de la vie, comme le vent, la pluie, une maladie ou la mort.



Andrea Viliani
Roberto Cuoghi. Do Me A Favor
Frog, N°8, February, 2009, p.94-103.

Flash Art



72 Flash Art GIUGNO LUGLIO 2008

Laura Cherubini
Roberto Cuoghi. Liturgie e demoni
Flash Art Italia, N°270, June—July, 2008, p.73-75.

Roberto Cuoghi

LITURGIE E DEMONI

Laura Cherubini

LAURA CHERUBINI: *Carissimo Roberto, ho ricevuto l'immagine del nostro piccolo demone, è bellissima. Come mai hai deciso di far uscire da una bacheca del Louvre una piccola statua ("grande come una sorpresa delle patatine" l'hai definita) di tremila anni fa per ingigantirla e portarla a Rivoli?*
Roberto Cuoghi: Per avere un'immagine all'appuntamento che ho da due anni con il Castello di Rivoli. A settembre il museo ha ottenuto il permesso dal Louvre, ma è stato solo l'inizio. Marcella Beccaria, che mi aveva invitato per la mostra personale, ha dibattuto per cinque mesi con gli uffici del museo per l'arte contemporanea, il Dipartimento d'Arte Orientale e il Centro di Ricerca e Restauro dei Musei di Francia, e a febbraio abbiamo avuto una data e un laboratorio dove è avvenuto un rilievo scansiometrico del piccolo bronzo. È un demone della Mesopotamia precristiana. Acquisito con una tecnica laser di scansione tridimensionale dal gruppo Giugiaro-Design, il modello digitale del demone è arrivato a Torino. Negli stabilimenti Italdesign-Giugiaro è iniziata, in scala gigante, la modellazione su resina epossidica per riproporzionare il demone di Babilonia da innalzare sul terrazzo di fronte all'ingresso del Castello. La mostra è semplicemente divisa in due, dentro e fuori, e questa è l'unica cosa semplice. Nelle sale del Castello non c'è niente da vedere, si domanda e si prega secondo la forma linguistica della liturgia, ma fuori si comanda e si ordina perché l'oggetto è magico, è una "statua abitata", un'anima evocata e attratta o costretta nella statua. Tu conosci la tradizione ermetica e lo diresti un talismano, infatti è così. Non ho fatto un monumento al diavolo, è come una protezione a misura di castello, il suo nome è Pazuzu, figlio di Hanpa, signore dei maligni spiriti del vento che ammalia. Ha la testa di un molosso con corna di antilope, quattro ali a governare i venti, la coda di uno scorpione e le zampe di un grosso rapace, e un serpente è il suo organo genitale. Così abbiamo intrecciato l'idolo pagano al grande marchio del design industriale; non posso smettere di pensarci, è un *Goodgriever*, molto più di Brandon-mosca.

LC: *All'interno delle sale è previsto un intervento sonoro basato su uno strumento della tipologia della lira, anche se con una cordatura greca (che, come mi hai detto, Pitagora aveva preso dai Babilonesi).*

RC: Ho immaginato una lamentazione corale per la caduta di Ninive (609 a.C.), prima dell'epilogo ad Harran. Una lamentazione generata dai tre anni peggiori del primo impero alla conquista del mondo. Gli assiri erano massacratori. Gli studi televisivi si sono liberati di un pesante tavolo da lavoro che abbiamo attrezzato come laboratorio di falegnameria filosofica. Ho costruito decine di sistri, su modello egizio e semitico, e altre cose che non saprei come chiamare; poi ho convinto Alessandra che eravamo pronti a ricostruire la grande lira del Pozzo della Morte di Ur e lei mi ha convinto a parlarne con un liutaio. L'originale ha quasi cinquemila anni. Era esposta al museo di Baghdad, ma è stata distrutta durante il conflitto, qualche anno fa. Il liutaio ha accettato l'incarico. Gli abbiamo fornito del materiale video di grandi begene etiopi; io ho ricavato le dimensioni con qualche equazione e ho fatto un disegno. Dario Pontiggia è uno dei pochi specialisti di arpe barocche e il mio progetto gli è sembrata una cyclette. Ci ha chiesto di trovare le immagini radiografiche e i dettagli di tutti i lavori di restauro su altre lire dello stesso periodo. Abbiamo procurato il legno di cedro e le corde in budello di pecora, e il risultato è che la grande lira risuona e vibra come il muggito di un bue, che è esattamente il suono che deve fare. Il resto è stato più semplice, i corni d'ariete sono su eBay e il suono del grande tamburo sacro è ricavato da un tom tom orientale da parata, una racchetta da badminton, una cassa di vetri rotti e una frusta per elefanti.

LC: *So che stai cercando di ricostruire il testo di un salmo. Non sappiamo nulla della musica assira, di cui troviamo indiretti indizi nei basorilevi. È importante che ci sia la filologia alla base di questa tua operazione tanto audace, radicale e affascinante quanto apparentemente assurda? C'è del metodo in questa follia, direbbe Shakespeare.*

RC: Li chiamo accessi filologici, però que-

st'opera non è una ricostruzione, è una congettura. Ci sono testi su piccole tavole d'argilla, non ci sono altri riferimenti diretti ma ne esistono moltissimi solo probabili. C'è sempre stata invece una forma di registrazione attendibile, il rigore liturgico, il timore di offendere la tradizione, cioè l'antica idea religiosa, originale. Il punto di partenza è che le avversità spingono ai doveri del culto, è un'idea che mi illudo di descrivere che per me è il sentimento evolutivamente più avanzato, l'ingiustizia. In questo caso però non posso appoggiarmi a una melodia precisa, perché non c'è traccia di una melodia, c'è traccia di una sensibilità per la melodia, che però non corrisponde neppure all'idea che abbiamo di gradevolezza. Ho ascoltato cantilene funebri giudaiche e vecchie incisioni beduine per mesi; servono solo due settimane per cambiare gusti musicali. Anche la pronuncia dei testi è un'ipotesi, deriva dall'arabo e dall'ebraico antico. Mi ha aiutato il professor Stefano Seminara da Roma, diverse volte e sempre al telefono. Ho già fatto una canzone zulù e una in Mandarino, non ho imparato niente e questo per me è un risultato. Insisto solo perché so di non saperlo fare, cioè qualsiasi cosa sia non è roba per musicisti.

LC: *Di quanto è ingigantito il piccolo demone del Louvre?*

RC: È un Pazuzu da piazza con le proporzioni di Vittorio Emanuele a cavallo, ha un'apertura alare di tre metri e sfiora i sei metri d'altezza. Poteva essere ancora più maleducato: l'idea era di orientare una statua di quattordici metri sul grande terrazzo rivolto a Torino. Pazuzu sarebbe stato visto già da Corso Francia, ma ci sarebbero stati troppi problemi strutturali e un preventivo ci ha fatto cambiare idea. Ora la sua collocazione è più corretta. Questi oggetti non avevano valore artistico, erano strumenti magici domestici da appendere fuori dalle porte o sulle culle dei neonati. Per questo la statua ha un grosso

Nella pagina a fianco: Suillakku, 2008. Installazione sonora, dimensione ambiente. Courtesy Massimo De Carlo, Milano. Foto: Alessandra Sofia.

GIUGNO LUGLIO 2008 **Flash Art** 73

Laura Cherubini

Roberto Cuoghi. *Liturgie e demoni*

Flash Art Italia, N°270, June—July, 2008, p.73-75.



anello sulla testa, è fuori scala, ma è solo un piccolo occhiello, non fa parte della creatura, è come un portachiavi.

LC: In effetti appena mi hai parlato di Pazuzu ho pensato a un talismano con funzione apotropaica. Dobbiamo difenderci da lui o abbiamo bisogno della sua protezione? E chi è sotto la sua copertura? Tu, tutti noi, il Castello di Rivoli, il mondo dell'arte?

RC: Se pensassi che c'è una minaccia o che c'è una soluzione dietro a quella statua sarei solo superstizioso. Invece c'è un'attitudine che sembra avere scavalcato ogni proposito della Storia. È un filo rosso che parte dai canoni dei popoli del deserto e arriva agli organigrammi delle multinazionali. Così Pazuzu sembra il Signore delle Tenebre senza che ci sia una ragione. Quella statua in particolare è più vicina al nostro Medioevo che all'iconografia babilonese, e questo non è proprio logico. Dopo gli antichi popoli ci sono stati secoli di iconoclastia, le città della Mesopotamia sono implose e i primi scavi utili sono della metà del XIX secolo. Dopo i persiani la civiltà classica non ha niente di simile, ci sono le chimere o Pan, ma non ci sono i gargoyle. La spiegazione a Pazuzu è che non si tratta di alto artigianato e che la fantasia ha un limite, e si ripete anche senza sapere di ripetersi. Anche i valori religiosi sono limitati, ma Pazuzu è libero dagli imbarazzi della devozione perché è molto più di un'immagine sacrale. Lui è immanente nella sua

immagine, che è il contrario di trascendente; cioè Pazuzu è quella statua.

LC: Il talismano è un congegno che immagine, forma e materiali contribuiscono a rendere efficace. Il principio della magia è che il potere dell'immagine esiste perché essa contiene realmente qualcosa dell'idea o della forza che incarna. Il gesto della mano levata, come tu hai notato, può possedere un doppio statuto, di minaccia, per scacciare qualcuno, "vade retro", ma anche di preghiera.

RC: La mia lamentazione non prende nome dall'incipit come dovrebbe. L'ho chiamata *Suillakku*, la parola accadica che indica la procedura rituale che hai ricordato, la posizione di preghiera con l'avambraccio rivolto verso l'alto e la mano alzata, come uno stop. Era il gesto esorcistico di purificazione o di scongiuro alla cattiva sorte, agli dei della notte e alla stella del mattino, oppure a Nergal, il dio delle sciagure. Aver dilatato il titolo alla mostra, a Pazuzu, è un'altra congettura. Per la letteratura la posizione di Pazuzu è solo "grintosa" e non c'è altro a riguardo. Abbiamo chiesto a Nils Hessel dell'Università di Heidelberg, che frequenta questi problemi con più prudenza e non può che confermare la posizione grintosa. Rimane una nostra idea, che la posizione del demone non sembra così spontaneamente grintosa, ma sembra la rappresentazione di quel gesto preciso, un gesto magico e un mo-

do di pregare. Ho già fatto un paio di volte un diavolo nero in posa devozionale, dev'essere un desiderio che torna nei momenti di chiusa tristezza, ma Alessandra è con me, per noi non c'è nulla di strano e un diavolo può anche pregare.

LC: Ricordo che, quando ne abbiamo parlato la prima volta, hai detto una cosa che trovo acutissima: di fronte a questi gesti primari, come appaiono deboli e derivativi i gesti della liturgia cattolica! È per l'intrinseca e originaria forza che hai scelto questa diversa liturgia?

RC: Assolutamente. Non faccio sacrifici al dio Marte, ma ho ritrovato un articolo di Giorgio Manganelli e si sono liberati tanti dubbi sulla dottrina che mi è sempre sembrata sbiadita. Il primo soccorso è il testo CEI. Mi sono serviti i libri profetici, gli Oracoli contro le Nazioni, soprattutto il presagio di Naum che, dal tempio di Sion, parla di Ninive come un covo di leoni e un popolo di locuste. Poi, in ogni sua versione, il Pentateuco ci ha travolti e tutto si è appiccato al resto di tutto e non c'è stato più nient'altro di urgente da fare. Le lingue più antiche sono vicine al significato autentico di ogni cosa e le parole avevano un valore concreto, chiedevano molta attenzione perché una parola sbagliata era un'infrazione che provocava qualcosa di sgradevole, una punizione o la catastrofe. Conoscere i nomi delle divinità era un potere fisico a disposizione,



l'arma più pericolosa. Pronunciare i nomi delle forze significava poterle evocare e poterle usare, e la ripetizione era proporzionale alla volontà di determinare qualcosa. Questi popoli non erano fatalisti, la rappresentazione di uno spirito era l'intenzione precisa di chiamarlo in causa e una formula rendeva il suo potere operativo. Dietro le ali di Pazuzu c'è un'iscrizione sumera che lo definisce, lo governa, queste sono le basi alla Dottrina dei Nomi. "Non nominare il nome di Dio" è esattamente questa questione. Così abbiamo imparato a distinguere tremila anni fa da quattromila anni fa e da cinquemila anni fa, passando molto tempo a tornare indietro, provando ad avvicinare le cause, che poi sono intuitive perché gli effetti li conosciamo per forza, anche senza saperli spiegare.

LC: In effetti il problema del nome è fondamentale. In tutte le culture ermetiche ed esoteriche le parole hanno potere di evocazione. Nella Cabala addirittura un gruppo di lettere in un certo ordine può convocare una presenza, le stesse lettere pronunciate al contrario possono farla scomparire. A questo proposito sarebbe interessante capire quale scritta appare sulle ali di Pazuzu.

RC: "Io sono Pazuzu, figlio di Hanpa, Re dei malvagi demoni Lilu — Io solo scalai l'imponente montagna che tremò e ai venti diretti a Occidente, sotto cui mi accompagnavo, una ad una spezzai loro le ali". È un documento d'identità con la referenza. Lilu so-

no i maligni spiriti del vento gelido e brinoso e la loro origine, rispetto al popolo di Ninive, deve essere il Nord-Est, gli Zagros, perché trovi scritto che questi venti "scendono con violenza dalle montagne provocando il disordine". La Lilith è come la luna nera, è uno spirito subordinato a Pazuzu, è la vergine infedele che strangola i bambini, la Lilith del Talmud, che è la prima sposa dell'uomo. Anche la Lamashtu vive nelle montagne, si apposta nelle paludi e procura ai neonati la febbre tifoidea. Non è una Lilu, ma le viene sempre opposto Pazuzu. Se il procedimento è rispettato, l'esito di una cerimonia è l'intervento di Pazuzu che porta la Lamashtu alla terra del non ritorno, all'inferno a mangiare l'argilla. In questo caso Pazuzu è una forma di profilassi oppure una prescrizione terapeutica. Gli oggetti come questo forse erano preparati da chi avvertiva il pericolo, con il procedimento della cera persa; il compito passava al signore del fuoco, il metallurgo, che era un mago perché con la fusione creava qualcosa che prima non c'era, una figura in lega che non veniva dalla natura.

LC: Rispetto all'opera con gli strumenti, che parte ha la musica nel tuo lavoro? Mi sembra di ricordare il tema musicale in altre tue opere.

RC: Non la distingo dal mio lavoro, e ogni volta che la musica ha senso per me è una forma di reclamo. *Mei Gui*, la mia canzone cinese, è sulle rose che sbocciano in primave-

Da sinistra: foto di documentazione della realizzazione dell'opera Pazuzu, 2008. Foto: Alessandra Sofia; Pazuzu, 2008. Pasta epossidica, vernice a solvente, fibra in vetroresina, polistirene, acciaio, 595 x 296 x 250 cm. Courtesy Massimo De Carlo, Milano. Foto: Paolo Pellion.

ra, ma la sua storia è la storia di aspettative civili impedita dal programma politico della Repubblica Popolare. Le idee dividono e le religioni dividono meglio del petrolio, perché partono da presupposti diversi, oppure perché il presupposto comune è una negazione, non avere altro Dio. Una lamentazione mi è sembrata la forma arcaica della canzone di protesta, così come il patto dell'alleanza è un contratto di protezione militare. In questo senso c'è un aspetto del misticismo che non può dividere per definizione e deriva dalla sensazione di avere un destino comune, di dover condividere la paura. Si direbbe "mistero", ma in fondo è paura e paranoia, perché se gli dei si allontanano dagli uomini, allora certi spiriti si avvicinano. Quello che ho fatto è un canto liturgico di lutto e di afflizione, sono voci sconsolate di un popolo che si sente abbandonato e ha bisogno di riunirsi a soffrire. ■

Laura Cherubini è critica d'arte, curatrice e docente di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Vive e lavora a Roma e a Milano.

Roberto Cuoghi è nato a Modena nel 1973. Vive e lavora a Milano.

GIUGNO LUGLIO 2008 **Flash Art** 75

Laura Cherubini

Roberto Cuoghi. *Liturgie e demoni*

Flash Art Italia, N°270, June—July, 2008, p.73-75.