



Atto V

# sistema frammento

# system fragment

Gianfranco Baruchello / Elisabetta Benassi

Riccardo Venturi

## Uso e manutenzione dell'archivio

Dalla parte del fuori

Nel 1972, l'anno de *Le città invisibili*, Italo Calvino scrive: "Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità - meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, *opera picta*, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi - non si riesce più a tenerlo in ordine". Quinn - versione newyorchese, cabalistica e contemporanea dello *chiffonnier* baudelairiano, tratteggiata da Paul Auster in "City of Glass" (primo racconto della *New York Trilogy*) - sembra rispondergli: "Vede, signore, il mondo è in frantumi. E il mio compito è proprio quello di rimettere insieme tutti i frammenti".

Se entrambi riconoscono la frantumazione del sistema-mondo, è sulla soluzione che divergono: Quinn tenta disperatamente di ricomporre la totalità perduta, quell'"enciclopedia da bere come un uovo fresco" sognata da un personaggio come Palomar; Calvino, invece, adotta per il presente e non solo per il passato lo sguardo dell'archeologo. Non punta al mondo frantumato ma va dritto al soggetto, all'antropocentrismo: "cercheremo sempre di metterci dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi". L'archeologo descrive ogni pezzo che trova sul terreno di scavo anche quando gli sfugge la totalità storico-sociale di cui fa parte. "Analogamente noi vorremmo che il nostro compito fosse d'indicare e descrivere più che di spiegare [...] il rifiuto a usare noi oggi qui come spiegazione delle cose obbligherà alla fine le cose a spiegare noi oggi qui". Che questo sia anche il compito di due artisti quali Elisabetta Benassi e Gianfranco Baruchello?

All I Remember

*All I Remember* (2010) e il successivo *The Innocents Abroad* (2011) di Benassi mostrano il retro di alcune fotografie d'archivio che scorrono su dei lettori di microfiche automatizzati. Il primo titolo riposa su un'ambiguità: riprende quello di un romanzo di Gertrude Stein che, annunciato in una delle didascalie selezionate, non è in realtà mai stato pubblicato. A scorgere bene le altre didascalie non si tratta di un caso isolato, se pensiamo allo sconosciuto film di Fellini *Il viaggio di Mastorna*, la cui realizzazione viene data come imminente nel 1968 "dopo tanti rinvii". Il caso di Stein è tuttavia meno episodico. Se *All I Remember* è il titolo di un libro che non esiste, e se il soggetto della frase è tanto la scrittrice americana che l'artista italiana, se si tratta cioè di un *io-testimone*, in tutta l'installazione s'insinua un sospetto:

## Use and Maintenance of the Archive

From the Outside

In 1972, the year he published *Le città invisibili*, Italo Calvino wrote: "We have understood it now for quite some time: the warehouse of materials stocked by mankind—mechanisms, machines, goods, markets, institutions, documents, poems, emblems, photographs, *opera picta*, arts and crafts, encyclopedias, cosmologies, grammars, topoi and tropes, parental, tribal and work relationships, myths and rites, operative models—we can't manage to keep it in order any more." Quinn—a cabalistic and contemporary New Yorker version of Baudelaire's *chiffonnier* depicted by Paul Auster in "City of Glass" (the first story in the *New York Trilogy*)—seems to respond: "You see, sir, the world is in fragments. And my job is to put them back together."

While both acknowledge the disintegration of the world-system, they disagree on the solution: Quinn tries desperately to reassemble the lost whole, that "encyclopedia to be swallowed like a raw egg" dreamt of by a character like Palomar; Calvino, on the other hand, adopts an archeologist's gaze, for the present as well as the past. He does not inquire about the now-shattered world, but goes straight to the subject matter, anthropocentrism: "we will always try to remain on the side of the outside, of objects, of mechanisms, of languages". The archeologist describes every fragment he finds on an excavation site, even when the overall historical-social context of it escapes him. "We want our task to be to point out and describe rather than to explain [...] the refusal to use us-here-today as an explanation for things will, in the end, oblige things to explain us, here, today." Could this also be the task of two artists like Elisabetta Benassi and Gianfranco Baruchello?

All I Remember

Benassi's *All I Remember* (2010) and the successive *The Innocents Abroad* (2011) present the backs of some archive photographs in the viewcreens of automatic microfiche readers. The first title rests on an ambiguity: it picks up the title of a Gertrude Stein novel which, as one of the selected captions states, was never published. Looking closely at the other captions, this is not an isolated case; among them we find one mentioning the unknown Fellini film *Il viaggio di Mastorna*, shooting of which is said to be imminent in 1968 "after numerous delays." But the Stein case is less episodical. If *All I Remember* is the title of a non-existent book, and if the subject of the

che il retro di queste fotografie rimandi a celebri eventi storici che Benassi non ricorda o persino che questi eventi possano non aver avuto veramente luogo. Non è quindi sul fronte dell'attualità da fotogiornalismo che risiede l'interesse di *All I Remember*. Del resto mostrare qualcosa che in realtà non può essere accaduto è uno dei temi su cui insiste l'artista sin dalla partita di calcio tra Bettagol, suo alter ego, e Pier Paolo Pasolini (presente non a caso in diverse schede di *All I Remember*), o dalla scorrazzata in moto per la periferia di Roma (*You'll never walk alone; Timecode*, 2000). Se l'io di *All I Remember* non appartiene né a Stein né a Benassi, allora funziona come uno *shifter*, un commutatore, ovvero è una parola che occupa una casella vuota (come "questo" o "quello", "io" e "tu") di volta in volta riempita da un diverso referente, in questo caso i singoli spettatori dell'installazione che vedono scorrere, sui lettori di microfiche automatizzati, la memoria culturale che dovrebbe loro appartenere. Non l'io dell'artista o un io appropriabile, ma un io qualsiasi, quello della forma impersonale del ricordare – un beckettiano *All Not-I Remember*.

#### Memoria-archivio

Al di là di una rigida contrapposizione tra Storia e memoria o di una loro più recente e corvina identificazione, Aleida Assmann considera la *memoria funzionale* e la *memoria-archivio* come due modalità distinte del ricordare. La prima è una memoria vivente, appartenente a un singolo o a un gruppo sociale; situata a cavallo tra passato e presente, svolge un ruolo identitario. La seconda ha sciolto ogni legame con l'esperienza e con l'azione, con un portatore specifico; situata nel passato, è oggetto della ricerca storica. La prima è una memoria selettiva, aperta quindi all'oblio, o meglio si costituisce solo in quanto sa dimenticare; la seconda è una memoria eterogenea, indeterminata, inerte, non ordinata secondo alcun principio, alcun *arché* – un archivio anonimo.

Memoria funzionale e memoria-archivio hanno quindi una struttura circolare: esperienze il cui ricordo è caduto nell'oblio della prima sono raccolte dalla seconda finché vengono rielaborate e riappropriate da un singolo, un gruppo sociale o un'istituzione che le rende di nuovo funzionali. Assmann paragona questo processo all'economia psichica, in cui un aspetto latente o inconscio se non, nel caso di una società totalitaria, rimosso, riemerge. Diviene così accessibile alla coscienza e alla costruzione dell'identità, nel caso della memoria culturale, o a un processo di legittimazione nel caso della memoria ufficiale e politica. Per inciso, anche le operazioni di consultazione dell'archivio, la mano che sfoglia i documenti cartacei di un faldone o il polpastrello che scorre i file digitali su uno schermo, mimano il movimento del pensiero e della memoria: ricercare, confrontare, ricopiare, comparare, computare, riempire le lacune e così via.

"Gli elementi della memoria-archivio appartengono sì all'individuo, ma costituiscono un fondo che in ogni momento, non importa per quale ragione, può sottrarsi

phrase is as much the Italian artist as the American writer, if it is a *witnessing-I*, then a certain suspicion is cast over the entire installation: the suspicion that the backs of these photos refer to famous historical events that Benassi doesn't remember, or that never really occurred. So, photojournalistic accuracy is not the main concern of *All I Remember*. Showing things that in reality could never have happened is one of the themes the artist has focused on since the football match between her alter ego Bettagol and Pier Paolo Pasolini (who is present, not coincidentally, in several instances in *All I Remember*), and the motorcycle ride around the periphery of Rome (*You'll never walk alone; Timecode*, 2000). If the I in *All I Remember* pertains neither to Stein nor to Benassi, then it functions as a shifter, a commutating switch, a word to fit into a gap (like "this" or "that," "I" and "you"), filled each time with a different referent, in this case the individual spectators of the installation who watch the cultural memories that should pertain to them zip by on automatic microfiche readers. Not the I of the artist or an I that can be appropriated, but any Everyman I, that of the impersonal form of remembering—a Beckettian *All Not-I Remember*.

#### Memory-archive

Beyond a strict antagonism between History and memory or one of their more recent and facile identifications, Aleida Assmann considers *functional memory* and *memory-archive* (or storage memory, as she calls it) as two distinct ways of remembering. The former is a living memory belonging to an individual or a social group; hovering between past and present, it plays an identity-creating role. The latter has broken all ties with experience and action and with any specific bearer; situated in the past, it is an object of historical research. The former is a selective memory, and thus susceptible to oblivion, or rather, it materializes only in that it knows how to forget; the latter is a heterogeneous, indeterminate, inert memory, obdurate to any principle or *arché*—an anomic archive.

Functional memory and memory-archive thus have a circular structure: experiences forgotten by the former are gathered by the latter until they are re-elaborated and re-appropriated by an individual, a social group or an institution that renders them functional once again. Assmann compares this process to psychological economics, in which a latent, unconscious or—in the case of a totalitarian society—suppressed aspect re-emerges. It thus becomes accessible to the conscious mind and to the construction of identity, in the case of cultural memory, or to a process of legitimation in the case of official and political memory. Incidentally, acts of consulting the archive—the hand leafing through the paper document file or the thumb clicking digital files on a

alla disponibilità. Perché la memoria possa assumere una forza d'orientamento, ci si deve riappropriare di questi elementi, bisogna cioè classificarli per importanza, renderli accessibili e assegnargli un senso<sup>4</sup>. La memoria-archivio, accumulato sconfinato e disorganizzato di ricordi, è così la riserva, lo sfondo della memoria funzionale, che ha il compito di disporre in un orizzonte di senso il materiale che si rende man mano disponibile. Per questo, la libertà dell'individuo nella società e la capacità della memoria culturale di non cristallizzarsi si misurano proprio a partire dall'accesso alla memoria-archivio e dal suo controllo – "Nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria" (Jacques Derrida)<sup>5</sup> –, in altri termini dalla sua permeabilità con la memoria funzionale.

Ora, la distinzione tra memoria funzionale e memoria-archivio non è possibile in una cultura orale: non si dà archivio senza scrittura. La scrittura – "mezzo d'archiviazione esterno ed extracorporeo per eccellenza" – registra più di quanto un individuo o un gruppo possano fisiologicamente ricordare, dissolvendo di conseguenza "il rapporto tra identità e ricordo"<sup>6</sup>. Il retro delle immagini di *All I Remember* è un collage in cui sono sovrapposte, nello spazio e nel tempo, diverse grafie. Riconosciamo la didascalia battuta a macchina dalla redazione del giornale, il timbro dell'agenzia fotografica o dell'archivio in cui è conservata, sottolineature in rosso e blu dei dettagli salienti dell'immagine, stampe e altre scritture. Mani diverse e anonime che protocollano l'immagine, ognuna a suo modo, per una sua più efficace utilizzazione, reperibilità, archiviazione. Sono alcuni tra i tanti io che, *sub specie* grafica, contribuiscono a rendere l'immagine visibile e non semplicemente a farla circolare. Lo stesso vale, come vedremo, per i dipinti e i Plexiglas di Baruchello, sebbene questa volta tutte le scritture siano di suo pugno.

#### Akten Krisis. Dimenticare Bartleby

*Quod non est in actis, non est in mundo*, oppure *Out of File, out of Mind*, come sostiene Cornelia Vismann in un libro magistrale sull'ossessione per i documenti e la loro archiviazione alla base delle istituzioni occidentali. Il documento fonda lo Stato moderno. "For the administrations of the Western world, a life without files, without any recording, a life off the record, is simply unthinkable"<sup>7</sup>, così come senza una memoria-archivio è impensabile una memoria funzionale. Dagli schedari, intesi come strumenti amministrativi ma anche come materializzazione della legge e mediatori di processi legali, discendono istituzioni quali la cancelleria e l'archivio, così come l'idea di verità e la costruzione del soggetto moderno. Le tecnologie di registrazione hanno un'importanza decisiva tanto nella sfera artistica che in quella legislativa. Non a caso il documento amministrativo s'impone alla metà del XIX secolo quando si affaccia un medium che ne minacciava la validità quale il telefono. "Sono convinto che se uno può, sovrappensiero,

screen—mime acts of thought and memory: searching, comparing, copying, weighing up, calculating, filling in the blanks and so on.

"Elements of storage memory also belong to the individual, but they form a store to which, for various reasons, he is denied direct access. In order for memory to act as a guiding force, its elements must be suited to the purpose, that is, they must be endowed with relevance and be configured to provide meaning."<sup>4</sup> The memory-archive, an inexhaustible and disorganized mass of recollections, is thus the reserve, the background of functional memory, which has the task of logically arranging the material as it becomes available. Hence the freedom of individuals in society and the cultural memory's capacity to avoid crystallization are measured in terms of access to and control over the memory-archive—"There is no political power without control of the archive, if not memory" (Jacques Derrida)<sup>5</sup>—, in other words, in terms of permeability with functional memory.

Now, a distinction between functional memory and memory-archive is impossible in an oral culture: there can be no archive without writing. Writing—"the ultimate external and extra-corporeal means of archiving"—records more than an individual or a group can physiologically remember, consequently dissolving "the relationship between identity and memory."<sup>6</sup> The backs of the images in *All I Remember* make up a collage in which various writings overlap in space and time. We can pick out the typewritten newspaper caption, the rubber stamp mark of the photographic agency or archive in which it is conserved, red and blue underlinings of salient details of the image, stencils and other writings. Many anonymous hands protocol the image, each in their own way, to ensure its efficacious utilization, accessibility, archiving. I am one of the many who, from a graphics perspective, contribute to making an image visible and not merely for publishing or propagating it. The same is true, as we shall see, for Baruchello's paintings and Plexiglas works, although in this case all of the writings are his own.

#### Akten Krisis. Forgetting Bartleby

*Quod non est in actis, non est in mundo*, or *Out of File, out of Mind*, as Cornelia Vismann asserts in a masterly book on the obsession for documents and their archiving that underlies Western institutions. The document is the foundation of the modern State. "For the administrations of the Western world, a life without files, without any recording, a life off the record, is simply unthinkable,"<sup>7</sup> just as a functional memory without a memory-archive is unthinkable. Files—intended as administrative instruments but also as the materialization of laws and mediators of legal proceedings—beget institutions such as the chancery or records office and the archive, as well as



magari mentre telefona, fare dei disegni qualsiasi su un pezzo di carta, può anche senza spiegazioni capire ed amare un mio disegno<sup>78</sup>, scrive Baruchello.

Akten (che traduce i due termini inglesi "files" e "records"), paperwork, paperasse, scartoffie da ufficio: più si ordinano nei dossier e nei fascicoli più s'impilano sulle scrivanie e negli armadi, nelle cantine e nelle soffitte, nei depositi e nelle biblioteche, negli archivi e nelle discariche. Più si protocollano più ce ne sono da protocollare. Come piante dal terreno sembrano crescere in modo organico. L'archivio burocratico è un sistema aperto che conosce solo il frammento, poiché procede parallelo all'esistenza e soccombe al mito amministrativo di lasciare una traccia scritta per ogni parola, gesto e atto prodotti. Difficile quantificare i documenti, che si presentano sotto le forme più disparate: fogli sciolti e sparsi, incartamenti, cartelline orizzontali e verticali, schedari, faldoni, dossier, scatole imballate o impacchettate con un cordoncino. Quello del *paperscape* è un pluriverso. La loro registrazione accurata e compulsiva delle carte non ne arresta la proliferazione. Lo stesso vale per la loro segregazione ed eliminazione, cui era originariamente preposta la Cancelleria, dove i segni si producono e si cancellano, lasciando in entrambi i casi delle tracce. Archivio e discarica sono del resto uno il risvolto dell'altra, e non a caso Benassi ha sempre mostrato una fascinazione per le autodemolizioni e i relitti urbani (*Tutti morimmo a stento*, 2004; *Suolo*, 2005-2009).

Secondo Vismann, la digitalizzazione sancisce la fine dell'epoca degli Akten, che risale almeno al Codice giustiniano, base del diritto occidentale: le schede diventano *data*, i documenti si smaterializzano, il passato sfilava davanti a uno schermo luminoso. Entriamo così in quella che potremmo chiamare *fase post-Bartleby della Storia*, per citare il celebre copista del racconto di Herman Melville. L'ex impiegato in un ufficio di lettere smarrite, oltre a nutrirsi esclusivamente di biscotti allo zenzero, svolge "una straordinaria quantità di lavoro scritturale" ma non vuole - o meglio preferisce non - confrontare i suoi documenti parola per parola con un collega per verificarne l'accuratezza. Con la scrittura digitale si esaurisce il patto della scrittura col corpo umano ma anche con la memoria e con il disegno, mantenuto invece dalla scrittura corsiva, al centro della pratica artistica di Baruchello. Quando non s'imprimono più tracce su un supporto, le metafore della memoria che hanno fatto ricorso all'atto materiale della scrittura diventano inservibili. Si adempie così una crisi in atto sin dalla diffusione della scrittura tipografica. Nietzsche fu uno dei primi filosofi a usare la macchina da scrivere, accessibile sin dal 1882, e questo lo condurrà, secondo Friedrich Kittler, a passare "from arguments to aphorisms, from thoughts to puns, from rhetoric to telegram style"<sup>79</sup>.

Pensare con la matita in mano

È in tale frangente che nelle pratiche artistiche contemporanee emerge un "archival impulse" (Hal

the idea of truth and the construction of the modern subject. Recording and record-keeping technologies are of vital importance in the artistic sphere as in the legislative one. Not coincidentally, the administrative document came to the fore in the mid-19<sup>th</sup> century, when the telephone—a medium that threatened its validity—appeared on the scene. "I am convinced that if one can doodle on a scrap of paper, absentmindedly, perhaps while on the telephone, he can also instinctively understand and enjoy my drawings"<sup>80</sup>, writes Baruchello.

Akten (which can be translated as "files" or "records"), paperwork, paperasse, forms and documents: the more we organize them in dossiers and folders, the more they pile up on desks and in cabinets, in basements and attics, in storage rooms and libraries, in archives and landfills. The more we protocol, the more there is to protocol. Like weeds in soil, they seem to grow organically. The bureaucratic archive is an open system that knows only the fragment, because it proceeds parallel to existence and succumbs to the administrative myth of leaving a written trace for every word, gesture and act produced. It is difficult to quantify documents, which present themselves in the most disparate forms: loose, scattered sheets, dossiers, horizontal and vertical binders, card catalogues, file boxes, folders, wrapped packets or tied bundles. The paperscape is a pluriverse. Careful and compulsive record-keeping cannot halt its proliferation. And the same goes for its segregation and elimination, the original purpose of the Chancery, where marks are produced and erased, in both cases leaving traces. Archive and rubbish dump are, after all, two sides of the same coin, and it is no coincidence that Benassi has always been fascinated by demolition yards and urban wreckage (*Tutti morimmo a stento*, 2004; *Suolo*, 2005-2009).

In Vismann's view, digitalization has sanctioned the end of the era of Akten, which dates back at least to the Justinian Code, the basis of Western law: files become *data*, documents de-materialize, the past marches by on a backlit screen. And so, we have entered what we might call the *post-Bartleby phase of History*, to cite the celebrated scrivener of Herman Melville's short story. The ex-clerk in a dead letter office, in addition to living solely on ginger biscuits, performs "an extraordinary quantity of writing", but he does not want to—or rather, he would prefer not to—go over his documents word by word with a colleague to verify their accuracy. Digital writing means the end of writing's pact with the human body, but also with memory and with hand-design, precisely the aspects that are maintained by the cursive writing central to Baruchello's artistic practice. When marks are no longer imprinted on a medium, the metaphors of memory that once alluded to the material act of writing become ineffective. Thus a crisis triggered by the spread of typographical writing has ensued. Nietzsche was one of the first philosophers

Foster). Rispetto all'allegoria postmoderna incentrata sul frammento, gli artisti riconoscono le potenzialità di una macchina obsoleta quale l'archivio, in *primis* luogo della burocrazia e della pubblica amministrazione, nonché faccenda da musei, biblioteche, mausolei, università, come si tende a dimenticare. Scrive Baruchello, laureato in Giurisprudenza: "Mi cirondo di archivi - ho fatto tutti i tipi di elenchi e di accumulazioni e scatole e cassette possibili - e ognuno di essi rappresenta veramente qualcosa che assomiglia a un documento in uno schedario: un documento sul concetto di culo, o sulla lotta di classe, il femminismo, la casa, l'idea dell'omnibus, la tecnica della navigazione in solitaria"<sup>80</sup>. Al riguardo gli piace citare un passo di *Alice nel paese delle meraviglie*: "The time has come to talk of many things: of shoes and ships and sealing-wax, of cabbages and kings"<sup>81</sup>.

Baruchello condivide un aspetto essenziale con uno dei più poliedrici intellettuali tedeschi del Novecento, Siegfried Kracauer, se ci atteniamo al ritratto fattogli da Adorno. Kracauer doveva a Georg Simmel "un atteggiamento di pensiero e di esposizione che con lenta accuratezza congiunge un membro all'altro anche lì dove il movimento del pensiero potrebbe fare a meno di tali membri concatenanti e dove il ritmo potrebbe concitarsi: è un pensare con la matita in mano"<sup>82</sup>. Un atteggiamento tanto più esemplare, quello di Kracauer, se consideriamo le esigenze di sistema ereditate dall'idealismo tedesco del secolo precedente. Un pensare con la matita in mano - sintesi riuscita di archivio e scrittura - che tiene a bada la speculazione, vigila sui particolari e sulle fratture, "pensa con un occhio quasi indifferente e meravigliato". E quello che Simmel è stato per Kracauer, Matta lo è stato per Baruchello, quando dispose su una parete del suo atelier romano un oggetto, un quadro e un disegno dicendogli: "Ça c'est ton tableau, l'ensemble!". "L'archive, le répertoire, le monogramme, le tableau ou la boîte, autant de non-moi"<sup>83</sup>, commenta Jean-François Lyotard a proposito dell'artista.

Per pensare con la matita in mano, Baruchello realizza delle piccole Cappelle Sistine, per usare la sua espressione. "Per me, due parole devono essere ventiduemila parole per essere un brandello della realtà così complessa"<sup>84</sup>. Baruchello non è Ed Ruscha: diverso è il paesaggio storico-sociale nonché urbano in cui sono cresciuti. Il rimpicciolirsi delle sue figure e delle sue scritte non è un semplice cambio di scala come in una miniatura: i grumi visivi sparsi nel turbinio di accidenti visivi, i suoi "minima visibilia" (Tommaso Trini) sono così minuti che, anche quando rappresentano oggetti in sé compiuti, mantengono la loro natura frammentaria. Le parole-readymade (brani di poesie, slogan, criptocitazioni) che come api sciamano sulle superfici bianche o trasparenti, risultano spesso illeggibili. Sono parole che nessuno ha pronunciato, "parole compatte che stanno là come cose, elementi dell'arredamento mentale, parole che si fanno forti della loro autorità di portatrici autorizzate di significato, autorità che s'impone indipendentemente da qualsiasi significato"<sup>85</sup>, come scriveva Calvino dei quadri dell'artista new-dada Shusaku Arakawa.

to use a typewriter—available beginning in 1882—, and this, according to Friedrich Kittler, led him to pass "from arguments to aphorisms, from thoughts to puns, from rhetoric to telegram style."<sup>79</sup>

#### Thinking with pencil in hand

In this time of crisis, an "archival impulse" has emerged in contemporary artistic practices (Hal Foster). In terms of the postmodern allegory centering on the fragment, artists recognize the potential of an obsolete device like the archive, first and foremost a seat of bureaucracy and public administration, as well as of museum, library, mausoleum and university affairs, as we sometimes tend to forget. Baruchello—who earned his degree in Law—writes: "I'm surrounded by archives—I've made every possible sort of list and accumulation and box and drawer—and each one truly represents something that resembles a document in a file cabinet: documents on the concept of ass, on the class struggle, on feminism, the home, the idea of the omnibus, techniques of solitary sailing"<sup>80</sup>. On this subject, he likes to cite a passage from *Alice in Wonderland*: "The time has come to talk of many things: of shoes and ships and sealing-wax, of cabbages and kings."<sup>81</sup>

Baruchello shares an essential aspect with one of the most multi-faceted German intellectuals of the 20<sup>th</sup> Century, Siegfried Kracauer, if we are to believe the portrait of him offered by Adorno. Kracauer owed to Georg Simmel "an approach to thought and explication which, with slow accuracy, joins one element to the other, even where the advancement of thought could do without those linked elements and where the tempo could become quicker: thinking with the pencil in hand."<sup>82</sup> This approach of Kracauer's is all the more exemplary if we consider the systemic constraints inherited from the German idealism of the previous century. A thinking with pencil in hand—a successful union of archive and writing—that keeps speculation at bay, is attentive to details and fractures, "thinks with an almost unguarded and astounded eye." And what Simmel was for Kracauer, Matta was for Baruchello, when he arranged on the wall of his Rome atelier an object, a painting and a drawing, saying, "ça c'est ton tableau, l'ensemble!". "L'archive, le répertoire, le monogramme, le tableau ou la boîte, autant de non-moi,"<sup>83</sup> comments Jean-François Lyotard of the artist.

To think with pencil in hand, Baruchello realizes what he calls little Sistine Chapels. "For me, two words have to be twenty-two thousand words to be even a shred of such a complex reality."<sup>84</sup> Baruchello is not Ed Ruscha: the historical-social and urban landscapes they grew up in were quite different. The shrinking of his figures and writings is not just a simple change of scale, as in a miniature: the visual morsels strewn about in the whirlwind of visual ac-

## Qualunque

C'è un momento indiscernibile in cui un grafema in quanto entità astratta (ad esempio una lettera dell'alfabeto) viene realizzato da diversi grafi, ovvero da diversi tipi di carattere, nella scrittura tipografica o in quella corsiva. Sul piano linguistico, questo vuol dire che "la giusta parola umana non è né l'appropriazione di un comune (la lingua) né la comunicazione di un proprio", ovvero né lingua né parola, né grafema né grafo. Ne ha scritto Giorgio Agamben, riflettendo sulla difficoltà di pensare il *principium individuationis* e cogliere ciò che costituisce il qualunque (*quodlibet*). "[...] in una linea di scrittura, il *ductus* della mano passa continuamente dalla forma comune delle lettere ai tratti particolari che ne identificano la presenza singolare, senza che in nessun punto, malgrado l'acribia del grafologo, si possa tracciare un confine reale tra le due sfere". Il contrario resta valido: "dai cento idiotismi che caratterizzano la mia maniera di scrivere la lettera *p* o di pronunciare il fonema si genera la sua forma comune. *Comune e proprio, genere e individuo sono solo i due versanti che precipitano ai lati del crinale del qualunque*"<sup>15</sup>.

Con la perdita di leggibilità della sua scrittura *en pointillé*, Baruchello scinde l'atto della scrittura da quello della lettura, prima uniti come il recto e il verso di un foglio. In modo simile, Benassi scinde l'atto della lettura da quello della visione. Ecco: introducendo degli scarti nel tessuto del reale sottrarre leggibilità, sottrarre visibilità. In questo modo s'impoverisce l'esperienza dell'io principio di se stesso, dell'io sovrano e autoreferenziale che trova riposo in sé, che non è mai in-quieto e che nel movimento - quello ad esempio del viceversa - si perde solo per ritrovare se stesso. Ma si fanno avanti gli oggetti, i meccanismi e i linguaggi che utilizziamo per far esperienza del mondo e costituire la nostra memoria culturale che resiste a riposare in un archivio. Che questi tentativi inducano le cose "a spiegare noi oggi qui?"

idents, his "minima visibilia" (Tommaso Trini), are so minute that, even when they represent complete objects, they maintain their fragmentary nature. The word-readymades (excerpts of poems, slogans, cryptic citations) that swarm like bees over white or transparent surfaces are often illegible. They are words that no-one has pronounced, "compact words that are there like things, like pieces of mental furniture; words that avail themselves of their authority as bearers of meaning, or of any authority that imposes itself quite independently of any meaning whatsoever"<sup>15</sup>, as Calvino wrote of new-Dada artist Shusaku Arakawa's paintings.

## Whatever

There is an indiscernible moment in which a grapheme, as an abstract entity (for example, a letter of the alphabet), comes to be formed from several graphs, or several types of characters, in typographical or cursive writing. At the linguistic level, this means that "the right human word is neither the appropriation of what is common (language) nor the communication of what is proper", that is, neither language nor word, neither grapheme nor graph. Giorgio Agamben wrote about this, reflecting on the difficulty of thinking up the *principium individuationis* and grasping what constitutes the whatever (*quodlibet*). "[...] in a line of writing, the *ductus* of the hand passes continually from the common form of the letters to the particular marks that identify its singular presence, and no one, even using the scrupulous rigor of graphology, could ever trace the real division between these two spheres". And the contrary also remains true: "It is from the hundred idiosyncrasies that characterize my way of writing the letter 'p' or of pronouncing its phoneme that its common form is engendered. Common and proper, genus and individual are only the two slopes dropping down from either side of the watershed of whatever"<sup>16</sup>.

With the loss of legibility of his *en pointillé* writing, Baruchello disconnects the act of writing from that of reading, previously united like the back and front sides of a sheet of paper. In a similar way, Benassi disconnects the act of reading from that of seeing. Throwing curves into the fabric of reality reduces legibility, reduces visibility. This impoverishes the experience of the ego-as-principle-of-self, the sovereign and self-referential I that stays within itself, that is never restless and loses itself in movement—for example, the movement of vice versa—only to find itself once again. But they step forward, the objects, mechanisms and languages we use to experience the world and form our cultural memory, which resists lying fallow in an archive. Could these endeavors induce things "to explain us here today?"

Riccardo Venturi, storico e critico d'arte, è ricercatore in Storia dell'Arte Contemporanea, XX e XXI secolo presso l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) di Parigi. Il suo ultimo libro edito da Johan & Levi è *La porosità dell'arte italiana*.

Riccardo Venturi, historian and art critic, is a researcher in History of Contemporary Art, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries at the INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), Paris. His latest book is *La porosità dell'arte italiana*, published by Johan & Levi.

- 1 Italo Calvino, "Lo sguardo dell'archeologo" (1972), in *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Mondadori, Milano, 1995, p. 324
- 2 *Ibidem* p. 325
- 3 *Ibidem* p. 326
- 4 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München, 1999, tr. it. S. Paparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 150
- 5 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, tr. it. G. Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996, p. 11
- 6 Assmann, *op. cit.*, p. 153
- 7 Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000; versione rimaneggiata, tr. ing. G. Winthrop-Young, *Files. Law and Media Technology*, Stanford University Press, Stanford, 2008, p. xii
- 8 Baruchello, *Certe idee*, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi (cat. della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2011-2012), Electa, Milano, 2011, p. 73
- 9 Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, tr. ing. G. Winthrop-Young e M. Wutz, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 203
- 10 Baruchello, *Certe idee*, *op. cit.*, pp. 69-70
- 11 G. Baruchello a H.U. Obrist, in *Baruchello. Certe idee*, p. 107
- 12 Theodor Adorno, "Uno strano realista. Su Siegfried Kracauer", in *Note per la letteratura. 1961-1968*, Einaudi, Torino, 1979, p. 71
- 13 Jean-François Lyotard, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés*, vol. II: *Artistes contemporains*, Leuven University Press, Leuven, 2012, p. 242
- 14 §
- 15 Italo Calvino, "Per Arakawa" (1985), in *Saggi*, vol. II, p. 2003.
- 16 Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, p. 21

- 1 Italo Calvino, "Lo sguardo dell'archeologo" (1972), in *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, ed. M. Barenghi, vol. I, Mondadori, Milano, 1995, p. 324
- 2 *Ibidem* p. 325
- 3 *Ibidem* p. 326
- 4 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München, 1999, Italian trans. S. Paparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 150
- 5 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, Italian trans. G. Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Naples, 1996, p. 11
- 6 Assmann, *op. cit.*, p. 153
- 7 Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000; reworked version, English trans. G. Winthrop-Young, *Files. Law and Media Technology*, Stanford University Press, Stanford, 2008, p. xii
- 8 Baruchello, *Certe idee*, eds. A. Bonito Oliva and C. Subrizi (exhibition catalogue, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome 2011-2012), Electa, Milan, 2011, p. 73
- 9 Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, English trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 203
- 10 Baruchello, *Certe idee*, *op. cit.*, pp. 69-70
- 11 G. Baruchello to H.U. Obrist, in *Baruchello. Certe idee*, p. 107
- 12 Theodor Adorno, "Uno strano realista. Su Siegfried Kracauer", in *Note per la letteratura. 1961-1968*, Einaudi, Turin, 1979, p. 71
- 13 Jean-François Lyotard, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés*, vol. II: *Artistes contemporains*, Leuven University Press, Leuven, 2012, p. 242
- 14 §
- 15 Italo Calvino, "Per Arakawa" (1985), in *Saggi*, vol. II, p. 2003
- 16 Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Turin, 2001, p. 21

## Atto V

# Elisabetta Benassi

sistema / frammento

system / fragment

Elisabetta Benassi (1966)

*The Dry Salvages*

2013

installazione site specific

circa 10.000 mattoni, sabbia e un libro  
dimensioni ambientali

Courtesy l'artista e Magazzino, Roma

Libro d'artista: NERO Editore, Roma

Con il sostegno di AGI Verona, Fabio Bassan e Silvia Venturini, Fondazione Giuliani, Fabrizio Lucherini, Benny Lucherini e Carlo Berarducci, Luigi Maramotti, Umberto Quadrino

Project Manager: Antonio Luchinelli

Il lavoro di Elisabetta Benassi riflette sulla tradizione culturale, politica e storica del Novecento, inducendo nell'osservatore una riflessione circa il fallimento delle ideologie moderne. L'opera realizzata per *vice versa* si presenta come un pavimento dissestato, un piano inclinato sconnesso e difficile da percorrere, composto da 10.000 "mattoni" di argilla del Polesine, marchiati sulla superficie con i nomi e i codici alfanumerici di catalogazione dei più grandi detriti spaziali ancora in orbita intorno alla Terra. Per costruire questo "cielo capovolto", l'artista ha deciso di utilizzare il materiale proveniente dai luoghi della disastrosa alluvione del 1951, durante la quale il Po ha inondato le zone della Provincia di Rovigo e Venezia con fango e detriti. La fascinazione per l'imperscrutabilità della dimensione cosmica, già sullo sfondo di *Terra* (2003), video in cui l'artista impersona una cosmonauta, è qui associata alla tangibilità di un manufatto arcaico e artigianale, ed evocata, in chiave poetica, dal riferimento al componimento di T.S. Eliot da cui è mutuato il titolo. La riflessione sull'inesorabilità del tempo e sulla potenza distruttiva della natura, dalla quale non si salvano che "detriti asciutti", rivela la possibilità di una rinascita, di una ri-generazione della materia. Il grande archivio di residui spaziali, a cui l'artista fa riferimento, richiama alla mente la corsa alla conquista dello spazio degli ultimi cinquant'anni, svelandone allo stesso tempo le conseguenze indesiderate e potenzialmente catastrofiche. Benassi presenta così un registro incompleto della presenza umana nello spazio, una sorta di "catalogo dell'errore" che affascina e insieme intimorisce. Come in uno specchio capovolto, l'installazione celebra la tendenza scientifica e ossessiva dell'uomo alla catalogazione, dichiarando la consapevolezza della sua stessa impossibilità.

vice versa

Elisabetta Benassi (1966)

*The Dry Salvages*

2013

site specific installation

approximately 10,000 bricks, sand and a book  
room sized

Courtesy the artist and Magazzino, Rome

Artist's Book: NERO Editore, Rome

With the support of AGI Verona, Fabio Bassan and Silvia Venturini, Fondazione Giuliani, Fabrizio Lucherini, Benny Lucherini & Carlo Berarducci, Luigi Maramotti, Umberto Quadrino

Project Manager: Antonio Luchinelli

Elisabetta Benassi's work reflects on the cultural, political and historical tradition of the 20<sup>th</sup> Century, prompting the observer to contemplate the failure of modern ideologies. The work she created for *vice versa* is presented as an uneven floor, a sloping, irregular, difficult to traverse plane made of 10,000 Polesine clay "bricks" imprinted with the names and alphanumeric cataloguing codes of the largest pieces of space debris still in orbit around the Earth. To construct this "inverted sky," Benassi decided to utilize material from the area of the disastrous 1951 Po River flood that submerged zones of the Provinces of Rovigo and Venice in mud and debris. Here, the artist's fascination with the inscrutability of the cosmic dimension, which was also the background of her *Terra* (2003), a video in which she impersonated a cosmonaut, is associated with the tangibility of an archaic, hand-crafted product, and evoked in a poetic key by the reference to the T.S. Eliot composition from which the title is borrowed. This reflection on the inexorability of time and the destructive power of nature, from which nothing can be saved but "dry salvages," raises the possibility of a rebirth, a re-generation of matter. The artist's reference to the grand archive of space debris brings to mind the "space race" of the second half of the 20<sup>th</sup> Century, and also exposes its unwanted and potentially catastrophic consequences. Benassi presents an incomplete record of human presence in space, a sort of "catalogue of errors" that is both fascinating and frightening. Like an upturned mirror, the installation celebrates the scientific tendency and human obsessions of cataloguing, declaring the awareness of its own inadequacy.

201