



## 1

Joseph Marti has been looking himself over and he will never recover. He woke up late this Monday and took his time preparing to get ready for the week. An assistant to an inventor, Marti is a clerk that counts figures but can also take words from the air quickly, with some dexterity—a worthwhile scribe. In short, he has some skill and hope for the future. He has carved out a position. But this morning Marti lingered too long in observing himself and nothing about his countenance seems right.

“In some other place and at some other hour all this would perhaps have struck him as agreeable, instructive, nice, fine, amusing, even enchanting. Joseph recalled certain times in his life when buying a new necktie or a stiff English hat had sent him into a frenzy. Half a year before, he had experienced just such a hat scenario. It had been a good normal hat of moderate height, the sort that ‘better’ gentlemen are in the habit of wearing. Joseph, however, felt nothing but distrust for this hat. A thousand times he placed it upon his head, standing before the mirror, only to set it back on the table. Then he moved three steps away from this charming eyesore and observed it the way an outpost observes the enemy. Nothing about it was in any way objectionable. Hereupon he hung the hat up on its nail, and there too it appeared quite innocuous. He tried putting it on his head again—oh horror! It seemed bent on splitting him in two from top to bottom. He felt as if his very personality had become a bleary, caustic, bisected version of itself. He went out onto the street, and found himself reeling like a despicable drunkard—he felt lost. Stepping into a place of refreshment, he took off his hat: saved! Yes, that had been the hat scenario. He had also experienced collar scenarios in his lifetime, as well as coat and shoe scenarios.”<sup>1</sup>

That the Swiss German writer, Robert Walser, gave Joseph Marti his mother’s maiden name reveals his 1908 novel *The Assistant* to be a thinly veiled cipher for episodes based on his own experience. To note briefly: Walser himself once worked for an inventor who shared a name similar to Marti’s monotonously pompous patron Tobler, and Walser is known to have worked from time to time, at the Copyist’s Bureau for the Unemployed in Zürich.<sup>2</sup> That there was a prior Walser novel, *The Assistant*, which recounted “the adventures of a young man who set off for Asia on a scientific expedition in the service of an unhinged intellectual whom Walser refers to as ‘the devil in a summer coat,’” is known only through a friend’s letter, for the book was never published and perished to any further material existence.<sup>3</sup> But to imagine the reticent quality of Joseph Marti as remains with us—always thinking over each possible outcome before it arises, surmising the slights and small pleasures that await him—to imagine Marti off on an adventure, letting himself go, finding himself realized in a foreign country. Well, this version of the story is lost—misplaced. Rather, we are left with Walser’s art of detours *en lieu* of expeditions, multiple and partial selves in place of heroes, and scenarios over deeds. As the late German novelist and essayist W.G. Sebald has written, the detour scenario becomes the ultimate form: “the detour is, for Walser, a matter of survival... His scenes only last for the blink of an eyelid, and even the human figures in his work enjoy only the briefest of lives. Hundreds of them inhabit the *Bleistiftsgebiet* alone—dancers and singers, tragedians and comedians, barmaids and private tutors, principles and procurers, Nubians and Muscovites, hired hands and millionaires, Aunts Roka, and Moka and a whole host of other walk-on parts.”<sup>4</sup> Nevertheless, the injury of Marti’s hat scenario proposes a way forward, even if it proceeds via walk-on parts and wounded, bisected versions of the self. For Walser’s writing revels in an inventiveness toward the affective fissures of life that presumes many of the anaesthetic experiences of the 20<sup>th</sup> century and responds with a nearly underground form of resistance. Even Walser’s legendary “microscripts” and “pencil system” which he developed before and continued after being institutionalized later in life—a miniature, encoded form of episodic writing that Walser undertook on the backs of envelopes, bits of newspaper, the frontispiece of penny dreadful dime novels, and other scraps—is, as Sebald writes, “an ingenious method of continuing to write—coded messages of one forced into illegality and documents of a genuine ‘inner emigration.’”<sup>5</sup> Walser’s scenarios echo, diverge, and equivocate but they are in the world and of the world. In looking himself over, Joseph Marti has been injured and will never recover.

[1] Walser, Robert, *The Assistant* (New Directions, 2007), p. 143

[2] See “Afterword” by translator Susan Bernofsky in *The Assistant* (New Directions, 2007), p. 299

[3] *Ibid.*, p. 300

[4] “The Promeneur Solitaire,” published as the introduction to *The Tanners* by Robert Walser (New Directions, New York, 2009), p. 15

[5] *Ibid.*, p. 23

## 2

The strange figures that greet viewers to Cathy Wilkes’ recent exhibition at the Carnegie Museum of Art in Pittsburg appear as guardians existing between the living and the dead, presiding over memory tables that feature relics of everyday life, archival clues to a receding traumatic history, and directly communicated paintings that nevertheless seem to defy gravity and representation as they hover below and around the perimeter of the installation. These emissaries, with their oversize shoes, have their hands up their sleeves, made to wear the awkward issue of schoolboy or military uniforms. Open-mouthed, they are curiously watchful, yet imploring. The thin patches of hair just below their caps make them feeble old men, while their painted gazes keep them among the alert, young, and initiate. But they are neither. They are nameless and outside of time. “I can’t give them titles now, the titles lie so heavy on them,” writes Wilkes.<sup>6</sup> They are, instead, sidelong sentries kept at attention, made to greet any and all passersby with the same



**Partendo dalla fortissima suggestione letteraria di *The Assistant* di Robert Walser, Fionn Meade passa in rassegna una serie di opere abitate da queste figure “assistenziali”, dipingendo scenari popolati da presenze semi-umane e da oggetti-surrogati, depositari della memoria e produttori della deviazione – dai custodi di Cathy Wilkes, agli spiriti di Rosemarie Trockel, dai cartoni carichi di vita di Dieter Roth alle rievocazioni linguistiche di Uri Aran, fino alle poesie visive della ripetizione di Laure Prouvost.**

DI FIONN MEADE

## 1

Joseph Marti si è esaminato a lungo e non si riprenderà mai più. Si è svegliato tardi questo lunedì, e si è preso il tempo di prepararsi per la settimana. Assistente di un inventore, Marti è un impiegato che calcola cifre ma acciuffa con destrezza anche le parole – un valido scrivano. In breve, ha capacità e speranze per il futuro. Si è ritagliato una sua posizione. Ma questa mattina, Marti ha indugiato troppo osservando se stesso, e niente nel suo aspetto sembra essere a posto.

“In qualche altro luogo, a qualche altra ora, tutto questo forse gli sarebbe sembrato gradevole, istruttivo, bello, piacevole, divertente, e addirittura incantevole. A Joseph tornano in mente alcuni momenti della sua vita quando comprare una cravatta nuova o un cappello inglese rigido lo mettevano in agitazione. Sei mesi prima, aveva sperimentato proprio quello scenario da cappello. Era un ordinario cappello di buona fattura, di altezza moderata, del tipo che i gentiluomini di un certo livello hanno l’abitudine di indossare. Ma Joseph non sentiva che diffidenza nei confronti di quel cappello. Mille volte se lo era piazzato sulla testa, in piedi davanti allo specchio, per poi rimmetterlo sul tavolo. Poi si era allontanato di tre passi da quell’affascinante pugno in un occhio, e lo aveva osservato nel modo in cui un avamposto scruta il suo nemico. Niente di quell’oggetto sembrava in alcun modo discutibile. A questo punto, aveva appeso il cappello al suo chiodo, e anche in quella posizione era apparso del tutto innocuo. Provava a rimetterselo in testa di nuovo e – orrore! Il cappello sembrava deciso a dividerlo in due, dalla testa ai piedi. Si sentiva come se la sua personalità fosse diventata una versione offuscata e caustica di se stesso, divisa in due parti. Uscì in strada, e si ritrovò a barcollare come un vile ubriaco – si sentiva perso. Entrando in un luogo di ristoro, si tolse il cappello: salvo! Sì, quello era stato lo scenario del cappello. Nella sua vita aveva anche sperimentato lo scenario del colletto, oltre a quello del cappotto e delle scarpe”.<sup>1</sup>

Il fatto che lo scrittore svizzero-tedesco Robert Walser abbia dato a Joseph Marti il nome da nubile di sua madre, rivela che il suo romanzo del 1908, *The Assistant*, si riferisce in maniera velata a episodi della sua personale esperienza. Da segnalare brevemente: Walser stesso ha lavorato per un inventore che aveva un nome simile all’invariabilmente tronfio capo di Marti, ed è risaputo che Walser lavorò, di tanto in tanto, all’Ufficio del Copista per i Disoccupati di Zurigo.<sup>2</sup> L’esistenza di un romanzo precedente di Walser – *The Assistant*, che raccon-





haunted look. Standing out by the road-like stacks of stones, they are children of Hermès—the God of the Roads—sent there to mark the no-man’s land out between towns, between wars, between eras.

Perhaps these two fell at the Battle of the Somme, France in World War I, which left more than one million dead as summer stretched into the bleakest fall; indeed, a black-and-white photo on one of the tables shows a large crowd of unidentified soldiers of the period peering at the camera, receding into anonymous masses. Or perhaps they are among the ones that returned “grown silent—not richer but poorer in communicable experience,” as Walter Benjamin describes “the tiny, fragile human body” that existed in the aftermath of such technological erasures of collective experience: “A generation that had gone to school on horse-drawn streetcars now stood under the open sky in a landscape where nothing remained unchanged but the clouds...”<sup>7</sup> These bracing half-bodies do speak, however, even without words. Like the hare that frets in the small painting on the wall behind, these spirits are caught out in a moment in between. As Wilkes tells us, “I can see them standing there. They’re so forceful, they don’t leave, they never leave.”<sup>8</sup> The “ever-present ghost” of Wilkes’ world, the mannequins made wraiths have been digging in the ground, rooting around for tokens, pocketing devices from corpses and contemporary houses alike, saving them for display. The reaching woman figure here, with her back to the sentries and her bucket for cleaning up, she looks down and away, away from the gathering. The floating figures of the hare, *Untitled* (2010) and *Daddy Resting* (2009), share the low stage of artifact with children’s toys, rusted utensils, and roughhewn clay and papier-mâché forms. Wilkes’ items are the “helper-objects” of memory, “somewhat shameful objects—half-souvenirs, half-talismans—which one wouldn’t renounce for anything in the world.”<sup>9</sup> These figures collapse time and hoard only specific things that have the feel of use.



But these surrogate bodies, these helpers from the inanimate world, imitative and yet unfinished, with their belongings parceled out, these mercurial suspended figures elicit a nervous laughter as well. In Rosemarie Trockel’s recent exhibition, “Deliquescence of the Mother”, such spirits are encased together. From the lockdown style of collage that ran the perimeter of the exhibition—including such examples as *Mrs. Möni-paer* (2006), *Mr. Schneider* (2006), *Ornament* (2005), and *Nobody Will Survive 2* (2008)—to the two oversized vitrine structures piercing the walls of Kunstshalle Zürich, the sound of muffled laughter split through the impeccable sequencing, order, and transparent barriers of glass and Plexiglas. With *S.h.e.* (2000/2005/2010), the retrospective gaze and desire for an “overview” is turned inside out as works from each decade of Trockel’s career and wide-ranging media stand close together in ethnographic-style assemblies.



Even as the work is “surveyed” here, hemmed into Trockel’s *Kunstskammer*-like constructions, it confronts and becomes a tribe. It looks back: a swollen head, *Hydrocephalus / Wasserkopf II* (1982), for example, sits before the sleek black ceramic finish of a thirsty, outstretched leg, *Geruchsskulptur 2 (Aroma sculpture 2)*, 2006, and elbows alongside a diminutive goblin-like creature, *Kiss*

Left – “Cathy Wilkes”, installation view at Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, until February 26, 2012. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. Photo: Tom Little

Below, middle and bottom-left – Cathy Wilkes, *No Title* (details), 2011, installation view at Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Courtesy: the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. Photo: Tom Little

Bottom, left – Rosemarie Trockel, “Deliquescence Of The Mother”, installation view, Kunstshalle Zürich, 2010. Photo: Stefan Altenburger Photography Zurich

Opposite, top – Rosemarie Trockel, *Kiss my aura*, 2008. Courtesy: Sprueth Magers, Berlin/London/Cologne and Galerie Georg Kargl, Vienna

Opposite, bottom – Dieter and Björn Roth, *Tischmatte, Palais de Boreli-Marseille*, 1997-2010. © Dieter Roth Estate. Courtesy: Hauser & Wirth. Photo: Abby Robinson

tava “le avventure di un giovane uomo che parte per l’Asia con una spedizione scientifica al servizio di un intellettuale sgangherato, che Walser definisce “il diavolo con un cappotto estivo” – è nota solo attraverso la lettera a un amico, perché il libro non fu mai pubblicato e non ebbe mai alcuna esistenza materiale.<sup>3</sup> Ma ci è utile per immaginare l’evasiva qualità di Joseph Marti come si è mantenuta fino a noi – pensando sempre a ogni possibile risultato prima che si presenti, prefigurando le offese e i piccoli piaceri che lo attendono – per immaginarlo partito per un’avventura, lasciandosi andare, per trovare la sua realizzazione in un paese straniero. Bene, questa versione della storia è persa – fuori luogo. Piuttosto, ci ritroviamo con l’arte delle deviazioni di Walser *en lieu* delle spedizioni, molteplici e parziali Walser al posto di eroi, scenari al posto di azioni. Come il romanziere e saggista tedesco W. G. Sebald ha scritto, lo scenario della deviazione diventa la forma definitiva: “la deviazione è, per Walser, una questione di sopravvivenza... Le sue scene durano solo per un battito di palpebra, e anche le figure umane nel suo lavoro godono solo la più breve delle esistenze. Centinaia di loro abitano il *Bleistiftsgebiet* da soli – ballerini e cantanti, attori comici e tragici, baristi e tutor privati, principi e procuratori, nubiani e moscoviti, manovali e milionari, zie Roka, Moka e tutta una serie di altre comparse”.<sup>4</sup> Tuttavia, la lesione dello scenario del cappello di Marti propone una via da seguire, anche se si procede attraverso comparse e feriti, versioni tagliate in due del sé. Perché la scrittura di Walser è rivelatrice – nell’inventiva delle crepe della vita affettiva, la quale presuppone molte delle esperienze anestetiche del Ventesimo secolo – e vi risponde con una forma di resistenza quasi



sotterranea. Anche il leggendario “microscritto” e “sistema a matita” di Walser, che ha sviluppato prima, e proseguito dopo essere stato istituzionalizzato nel corso della vita – una minuta forma codificata di scrittura occasionale che Walser apponeva sul retro



*My Aura* (2008), only to hunker below the overflowing hang of a signature knitted work. The archetype of mother and father have been absorbed as Trockel exposes the cultural codes and clichés that underscore our need for empathic identification while also giving form to the lack that arises in her dispersal of gender, ego, and character. The mirrors on the wall (including examples from the “Dessert” series) likewise do not play according to the rules, refusing to return a stable representation, offering instead the tiny deportations and tactile gleam of a cracked surface, just as the large-scale knitted mono-

chrome series greedily swallow the remaining light. Initially, supine gestures like *Watching and Sleeping and Composing* (2007) and *I on my sofa* (2007) prop up more of Trockel’s eyeful encounters, and the more than twenty collages montage bodies into a contortion of masked and stripped bare gestures. Trockel’s out-of-character figures have robbed the viewer of a ready place to rest. The inn is closed at Zürich. Even as we hear voices bouncing around from inside, we must look and listen intently for help has been absorbed into the beams of the work, into the very surface, structure, and shadows of its fierce acts.

[6] Wilkes, Cathy & Byers, Dan, *Forum 67*, exhibition brochure (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, November 12, 2011—February 26, 2012), p. 23

[7] Benjamin, Walter “The Storyteller,” in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-1938* (Belknap / Harvard University Press, 2002), p. 144

[8] Wilkes, Cathy & Byers, Dan, *Forum 67* exhibition brochure, (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, November 12, 2011—February 26, 2012), p. 23

[9] Agamben, Giorgio, “The Assistants” in *Profanations* (MIT Zone Books, 2007), p. 32



### 3

Dieter Roth’s *Tischmatten*—residue-stained gray sheets of cardboard used to cover his work-tables beginning in the late 1970s—are described by German artist and scholar Andrea Büttner in relation to emotion and process: “Just as in the films of the Diary project of 1982, in which he (Roth) meant to picture “shame itself,” the life of art that is registered on gray cardboards seem much like any normal office or business routine.”<sup>10</sup> And yet further on in her essay “... they are portable tokens of a larger abundance. They are charts of process for the wall. They are collectible. They accord with universal taste. They are virtuoso instances of shamefaced obliteration. They are not only process-oriented, they also capture the end result.”<sup>11</sup> Made by Roth and sometimes with his son, Björn Roth, the so-called *Work-Tables* and *Tischmatten* recently on view at Hauser & Wirth in New York, show us what Björn calls the product of a place where “things flow together or become isolated. It was a kind of laboratory, to search for beauty in nothing. And a workshop for assembling findings.”<sup>12</sup> These findings include the smear and slap of thick paint, numerical calculations, names and telephone numbers, semi-conscious covering up in the multiplicity of doodles, taped polaroids of people, things, and views once in and out from the studio, and, occasionally, a poetic metaphor, figurative shape, or act of decisive, overall erasure comes clean. From *Tischmatte (Trophy)*, 1979, to *Tischmatte Bali/Barcelona* (1985-2001) to *Burotisch-Matte, Bali/Mossfellsveit* (1988-89), for example, Roth’s mats are primary records of time and place. Hung on the wall, scenes of order and disorder become projection-like, inscribed images that exist somewhere between random and decipherable. Rune-like in their splotch, drip, and notation, the *Tischmatten* show us the mimetic behavior of Roth and his co-producers. They are easy to read into because the mats show us a place between behavior and function. Residual, functional surfaces, the *Tischmatten* capture the margins of activities and gestures continued and completed elsewhere. But they are also returned to and elaborated upon—composed. Incident and pure functionality becomes expressive, played with and dwelled upon. The bureaucratic, half-thinking of tabulation, note taking, and taping-off,

di buste, pezzi di giornale, frontespizi di letteratura spazzatura e altri ritagli — che è, come Sebald scrive, “un metodo ingegnoso di continuare a scrivere — messaggi in codice di chi è costretto all’illegalità e documenti di una genuina ‘migrazione interiore’”.<sup>5</sup> Gli scenari di Walser echeggiano, divergono, sono ambigui, ma sono nel mondo e del mondo. Nel guardare se stesso, Joseph Marti è stato ferito e non potrà mai più guarire.

### 2

Le strane figure che accolgono gli spettatori presso la recente mostra di Cathy Wilkes al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh, appaiono come custodi sospesi tra il mondo dei vivi e quello dei morti, che presiedono le tavole della memoria recanti le reliquie della vita quotidiana, gli indizi d’archivio di una sfuggente storia traumatica, e dipinti diretti che, tuttavia, sembrano sfidare la gravità e la rappresentazione, mentre si librano al di sotto e lungo il perimetro dell’installazione. Questi emissari con le loro scarpe enormi hanno le mani, nascoste dentro maniche, e fatte per indossare la scomoda posizione di scolaro, o in uniforme militare. A bocca aperta, sono curiosamente vigili ma imploranti. La sottile linea di capelli appena sotto i berretti li rende deboli uomini vecchi, mentre i loro sguardi dipinti li mantengono tra il vigile, il giovane, e l’iniziato. Ma non sono niente di tutto ciò. Sono senza nome e fuori dal tempo. “Adesso non posso dare loro dei titoli, i titoli si trovano così pesantemente sopra di loro”, scrive Wilkes.<sup>6</sup> Sono, invece, furtive sentinelle che persistono sull’attenti, fatte per salutare tutti e nessuno dei passanti con il medesimo sguardo tormentato. Spiccano sulla via come mucchi di pietre, sono figli di Hermes — il dio delle Strade — mandati laggiù per segnare la terra di nessuno tra le città, tra le guerre, tra le epoche.

Forse questi due caddero nella Battaglia della Somme, in Francia, durante la Prima Guerra Mondiale, che lasciò più di un milione di morti, mentre l’estate si trasformava nel più cupo autunno; infatti, una foto in bianco e nero, su uno dei tavoli, mostra una grande folla d’indistinti soldati di quel periodo, che scrutano attentamente la macchina fotografica, arretrando in masse anonime. O forse sono tra quelli che sono tornati “ammutilati — non arricchiti, ma impoveriti nell’esperienza comunicabile”, come Walter Benjamin descrive “il piccolo, fragile corpo umano” esistente nelle conseguenze di tali cancellature tecnologiche d’esperienza collettiva: “Una generazione che era andata a scuola con tram trainati da cavalli, adesso stava sotto il cielo aperto, in un paesaggio dove nulla è rimasto invariato eccetto le nuvole...”.<sup>7</sup> Questi corroboranti corpi dimezzati parlano, comunque, anche senza proferire parola. Come la lepre che si agita nel piccolo dipinto sul muro retrostante, questi spiriti sono catturati in un momento sospeso. Come ci dice Wilkes, “Posso vederli lì, fermi. Sono così forti, non si muovono, non si muovono mai”.<sup>8</sup> L’onnipresente fantasma del mondo di Wilkes, i manichini fatti spettri, hanno scavato nel terreno, disseppellendo beni, intascandosi apparecchi da cadaveri e case contemporanee, mettendoli da parte per mostrarli. La figura della donna che si protende, con le spalle rivolte alle sentinelle e il suo secchio delle pulizie, guarda in basso e oltre il gruppo. Le fluttuanti figure della lepre, *Untitled*, 2010, e *Daddy Resting*, 2009, condividono il basso stadio d’artefatto con i giochi per bambini, gli utensili arrugginiti, l’argilla abbozzata e le forme di cartapesta. Gli oggetti di Wilkes sono gli “oggetti-al-servizio” della memoria, “in qualche modo vergognosi — metà souvenir, metà talismani



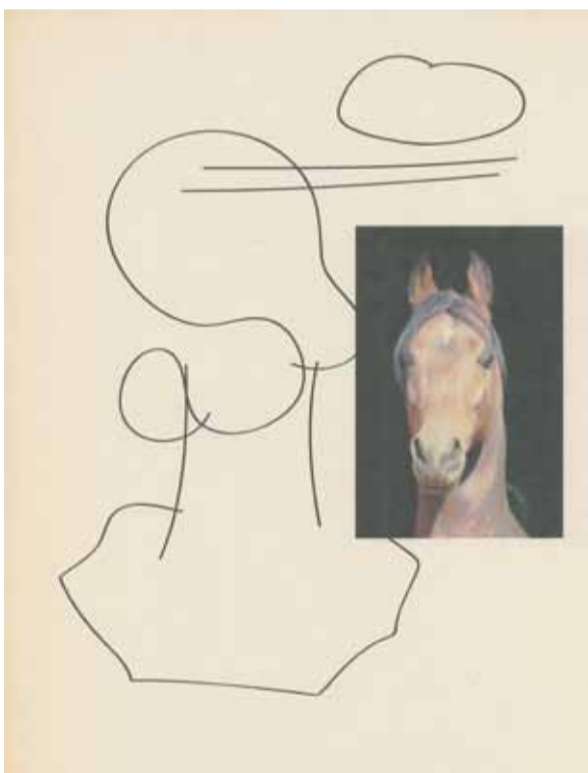
becomes a scene of pleasure and pain. As Büttner reminds us in regards to the *Tischmatten* “Roth was now less likely to be ashamed of “crap.” And in his shame he had discovered that even covering things up and



leaving them alone were strategies that produced a beauty of their own...”<sup>13</sup> Roth himself:

#### ON THE VISUAL ARTS

Take a thing and put it on one thing  
Take a thing and put it on 2 things  
Take a thing and put it on 4 things  
Take a thing and put it on 5 things  
Take a thing and put it on 6 things  
Take a thing and put it on 7 things



...  
Sell any time.<sup>14</sup>

And here we have circled back to Walser’s “hat scenario” as the everyday act becomes a moment of mimetic crisis, fear, and eventually a place of unique pleasure. The gestures of silent cinema come to mind in thinking of Marti’s obsessive vulnerability taking shape and finding contour in the hat finally on its hook. As Marti recounts the moment of feeling utterly lost, having to duck into a bar to rid himself of the guilty hat he must continue to don while in public, the very same moment and the acting out of its remembrance becomes the moment he is “saved!” Saved from the hat, saved from himself and others, saved from the future and the world-at-large. By giving his feeling a shape, Marti can finally rest for a moment and let semblance and experiential logic and likeness take over. Marti is able to make the link: “Yes, that had been the hat scenario. He had also experienced collar scenarios in his lifetime, as well as coat and shoe scenarios.” A similar propulsive and iterative nature exists in New York-based Uri Aran’s sculpture, video,

and drawing scenarios. His corrupted approach to object-making utilizes everyday materials and linguistic repetition to achieve a concentric sadness that repeatedly goes back over actions undertaken. Embracing and exhausting absurdity to the point of breaking it down into a new language, Aran creates a hapless yet quotidian deliverance not unlike the “hat scenario.”

For his recent exhibition and related publication “by foot, by car, by bus,” on view at Gavin Brown’s Enterprise in New York, Aran delved even further into his world of material transference and linguistic re-tracing. Adopting the comedic atmosphere of genre forms, the impoverished tableaux are populated with objects and words standing in for each other, replacing each other, morphing into hybrids, becoming surrogate, and opening up throughout the installation to a slippage of metaphysical doubt. Modes of arrival—by foot, by car, by bus—become way stations for sentiment. The image and caption of an “uncle in jail,” reappearing throughout, is confused by the guise of a dog traveling “by train,” and a horse miming the appearance of a criminal’s mugshot. By occupying a place of transition and modification, Aran’s metonymic gestures of standing-in do not cancel or replace but become generative, finding associate forms: a series of quick line drawings—mouse, horse, shark, and cat—for example, are superimposed over the photo of a smiling pregnant woman; drilled into work-tables house memento-like objects to form an uncanny alphabet amid the wood shavings. Constructing a shape-shifting language with the most meager means, Aran inventories pathos, absence, and laughter.

[10] Büttner, Andrea, “Now I am Somebody” in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 38

[11] *Ibid.*, p. 39

[12] Roth, Björn, “Introduction,” in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 27

[13] Büttner, Andrea, “Now I am Somebody” in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 36

[14] Taken from a 1944 piece of writing quoted in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University

– ai quali non si rinunciarebbe per nulla al mondo”.<sup>9</sup> Queste figure piegano il tempo e accumulano soltanto oggetti particolari che appaiono utili.

Ma questi surrogati di corpi, questi aiutanti del mondo inanimato, imitativi e ancora incompiuti, con i loro effetti personali, queste mutevoli figure sospese, suscitano anche una risata nervosa. Nella recente mostra di Rosemarie Trockel, “Deliquescence of the Mother,” questi spiriti erano racchiusi nello stesso spazio. Dallo stile bloccato del collage che percorreva tutto il perimetro della mostra – e che comprendeva *Mrs. Mönipaer*, 2006, *Mr. Schneider*, 2006, *Ornament*, 2005, e *Nobody Will Survive 2*, 2008 – fino alle due strutture a vetrina, di grandi dimensioni, che perforavano le mura della Kuntshalle di Zurigo, il suono di risa sommesse interferiva con l’impeccabile ordine a sequenza e con le barriere trasparenti di vetro e plexiglas. Con *S.h.e.* (2000/2005/2010), lo sguardo retrospettivo e il desiderio di una “visione d’insieme” è totalmente rovesciato, nel momento in cui opere di ogni decennio della carriera di Trockel, e i diversi media, sono posti uno accanto all’altro in assemblamenti di stile etnografico.

Il lavoro qui è “esaminato” – circondato dalla costruzione in stile *kunstkammer* di Trockel –, ci confronta e si fa tribù. Si guarda indietro: una testa gonfia, *Hydrocephalus / Wasserkopf II*, 1982, per esempio, è posta davanti all’elegante finitura nera in ceramica di una gamba tesa, *Geruchsskulptur 2 (Aroma sculpture 2)*, 2006; i gomiti sono affiancati a una minuscola creatura, simile a un goblin (*Kiss my Aura*, 2008) posta sotto la piega traboccante di un tipico lavoro a maglia di Trockel. L’archetipo della madre e del padre viene assorbito, man mano che Trockel espone i codici culturali e i luoghi comuni che sottolineano il nostro bisogno d’identificazione empatica, allo stesso tempo dando forma alla mancanza che si manifesta nella sua dispersione di genere, dell’Io e del carattere. Ugualmente gli specchi a parete (compresi gli esempi presi della serie “Desert”) non giocano secondo le regole, rifiutando di restituire una rappresentazione stabile, offrendo invece deportazioni e bagliori tattili di una superficie incrinata, così come le serie del grande monocromo lavorato a maglia inghiottite avidamente la luce residua. Gestì, inizialmente supini, come *Watching and Sleeping and Composing*, 2007 e *I on my sofa*, 2007, sostengono gli incontri stupefacenti di Trockel, il collage di più di venti metri monta i corpi in una contorsione di gesti mascherati e spogliati. Le figure de-caratterizzate di Trockel hanno derubato lo spettatore di un luogo dove riposare. La locanda di Zurigo è chiusa. Anche quando sentiamo voci che rimbalzano al suo interno, dobbiamo guardare e ascoltare con attenzione, perché l’aiuto è stato assorbito nei confini del lavoro – nella sua superficie, nella sua struttura e nelle ombre della sua ferocia.

### 3

I *Tischmatten* di Dieter Roth – lenzuola grige di cartone, macchiate di residui, usate per coprire i suoi tavoli da lavoro a partire dalla fine degli anni ’70 – sono descritti dall’artista e studiosa tedesca Andrea Büttner, in relazione alle emozioni e al processo: “Proprio come nei film del progetto *Diary (Tagebuch)*, del 1982, in cui lo scopo (di Roth) era di figurare la “vergogna stessa”, la vita dell’arte che è registrata sui grigi cartoni assomiglia molto a qualsiasi normale routine d’ufficio o d’affari”.<sup>10</sup> E ancora, poco più avanti, nel suo saggio “... sono beni portatili, parte di una ricchezza più grande. Sono diagrammi del processo sul muro. Sono collezionabili. Si accordano con il gusto universale.



Press, 2010), p. 39



## 4

*Each experience, the experience of resisting as well as the experience of a defeat, constructs little personalities that coexist.* – Alexander Kluge<sup>15</sup>

The filmmaker, novelist, and theorist Alexander Kluge has repeatedly argued that the newfound ease of digital imagery and editing has not made the interruptive techniques of montage obsolescent. In contrast, it has made the holding onto implied by montage's capacity to immobilize the flux of sensory impressions through emphasis upon the cut and interval all the more urgent.<sup>16</sup> Klugean montage argues for an insistence upon images as actions and gestures to be inhabited and repeated, underscoring the inevitability of variation, difference, and error as a cosmology of resistant, unresolved images. Kluge argues that montage does the work of memory becoming corporeal, becoming a symptom in the continuity of events. From such early examples as *Artists Under The Big Top: Perplexed* (1968), to his indelible example of the destructive legacy of medieval German kings told through existing two-dimensional imagery, *News of the Stauffers* (1977) co-directed with Maximiliane Mainka, through to Kluge's current works for television and Internet broadcast, the insistence upon intertitle, subtitle, and voice-over acts against the assumed smoothness of digital montage. As Kluge has succinctly put it, "You do not have to understand it; you need only walk through it... Narrated differences, that is our work."<sup>17</sup>

This symptomatic desire to adhere to and allow images their material form is abundantly present in the videos and installations of London-based artist Laure Prouvost. Narrating difference with a Klugean flare, her video *It, Heat, Hit* (2010), for example, assails the viewer with seduction and dismissal, inter-cutting a barrage of fast-paced moving images (taken by the artist) with textual directives and warnings that beseech the viewer to stay with the frantic pacing. Cooing one moment with placid words and voice-over entreaties only to rail against the viewer to pay attention and remember everything the next, Prouvost's narrator is both sinister and comic. The hand-held camera movement, focused on close-up imagery and fragmented views, joins with percussive commentary to bear out an intense lyricism that contradicts and even denies the contemporary malaise of a surfeit of information and images. Everyday footage of the incidental (horses in a pasture, a frog swimming, a man with a bass drum in a marching band, shattered glass, snow, a huddled group of women in traditional clothing) is mixed with clearly staged scenes (car wheels burning rubber, staples in a mouth, red hot coals, an apple extended toward the viewer, a knife on a cutting board, pneumatic drill, shattered glass, smoke) until they appear interchangeable. Composing an unforgettable poetry out of emphatic repetition, gestural affect, and confrontational address, Prouvost steps clearly from staid rhetorical arguments regarding appropriation.

In replacing narrative expectation with editorial acuity and associative imprint, the inherent patterns of directive and declarative phrases—which abound in all of Prouvost's videos and installations—are questioned



Sono esempi virtuosi di obliterazioni imbarazzanti. Non sono solo orientate alla processualità, catturano anche il risultato finale".<sup>11</sup> Creati da Roth, talvolta insieme al figlio, Björn Roth, i cosiddetti *Work-Tables* e *Tischmatten*, recentemente in mostra da Hauser & Wirth a New York, ci mostrano quello che Björn chiama il prodotto di un luogo dove "le cose fluiscono collettivamente o si isolano. È stato una specie di laboratorio, per cercare la bellezza nel nulla. E per raccogliere scoperte".<sup>12</sup> Questi reperimenti includono la macchia e la pacca di vernice densa, calcoli numerici, nomi e numeri di telefono, strati semi-coscienti in una moltitudine di scarabocchi, polaroid appese col nastro adesivo di persone, oggetti e visioni – un tempo dentro e fuori dallo studio. – Occasionalmente si fa strada una metafora poetica, una forma figurativa, o un atto di ferma cancellazione totale. Da *Tischmatte (Trophy)*, 1979, a *Tischmatte Bali/Barcelona*, 1985-2001, a *Burotisch-Matte, Bali/Mossfellsveit*, 1988-89, per esempio, le stuoie di Roth sono documenti primari di tempo e luogo. Appese alla parete, scene di ordine e disordine diventano simili a proiezioni, immagini iscritte che esistono da qualche parte tra il casuale e il decifrabile. Simili a rune nelle loro macchie di vernice, gocciolamenti, notazioni, i *Tischmatten* ci mostrano il comportamento mimetico di Roth e dei suoi co-produttori. Sono facili da leggere, perché ci mostrano un luogo a metà tra comportamento e funzione. I *Tischmatten*, superfici funzionali residuali, catturano i margini di attività e di gesti continuati e completati altrove. Ma ritornano quasi a un'elaborata composizione superficiale. L'incidente e la pura funzionalità divengono espressivi, rimaneggiati e meditati. Il semi-pensiero burocratico della tabulazione – che prende appunti e li racchiude – diventa una scena di piacere e dolore. Come ci ricorda Büttner riguardo i *Tischmatten*, "Roth era adesso meno propenso a vergognarsi della 'merda'. E nella sua vergogna ha scoperto che, anche coprire le cose e lasciarle stare, era una strategia che produceva una sua bellezza...".<sup>13</sup> Roth stesso:

## SULLE ARTI VISIVE

Prendi una cosa e mettila su una cosa  
Prendi una cosa e mettila su 2 cose  
Prendi una cosa e mettila su 4 cose  
Prendi una cosa e mettila su 5 cose  
Prendi una cosa e mettila su 6 cose  
Prendi una cosa e mettila su 7 cose  
...

Vendi in qualsiasi momento.<sup>14</sup>

Chiudiamo il cerchio tornando allo "scenario del cappello" di Walser, dal momento che un'azione quotidiana diventa un momento di crisi mimetica, di paura, e infine un luogo di piacere unico. Tornano alla mente i gesti del cinema muto, pensando all'ossessiva vulnerabilità di Marti che prende forma e si risolve nel cappello posto finalmente sul suo

Left – Laure Prouvost, *The Wanderer (The Storage)*, 2011, installation view at Spike Island, Bristol. Courtesy: MOT International, London, and Spike Island, Bristol

Top – Alexander Kluge (co-directed with Maximiliane Mainka), *Nachrichten von den Staufern* (News of the Stauffers), 1977

Opposite, top – Uri Aran, *Untitled*, 2012. Courtesy: Gavin Brown's Enterprise, New York

Opposite, bottom – Uri Aran, *Untitled*, 2010. Courtesy: the artist and Gavin Brown's enterprise, New York



and overturned, leaving an aftertaste of breached authority. Likewise, the signposts of plot development are willingly sabotaged by emotive digressions and dictatorial intertitles, impaired by bursts of music, color, and foley sound. What emerges from the maelstrom is a melancholy yet comic vision of restless flight and waylaid departure that is seductive in its display of vitiated power. As in the Beckettian dilemma of time passing without a clearly defined goal or aim, it may be unclear what Prouvost's half-characters are waiting for, or how long they've been at it, but there is equal parts joyous release and saturnine remembrance in their acceptance that all life "is a wandering to find home," as Beckett's shambling protagonist Murphy once put it.<sup>18</sup>

Proceeding via the push and pull of discipline and come-on, Prouvost's narrators admonish and then coax the viewer to come closer. In *Burrow Me*, 2009, for example, the subtitle "I managed to take with me a few possessions, but i was exhausted," accompanies nighttime footage shot from above of a drunk and homeless man's coming-to beneath a streetlight and attempting to gather his paltry belongings from an overturned



cart. Managing only a small bag of select possessions before a prolonged zig-zag exit into the early morning hours, the voyeurism is accompanied throughout by '70s crooner Joe Dassin's "Et Si Tu N'existais Pas", 1975. While the song teases out the humor and discomfiting pleasure of watching the man's ineptitude, the scene also takes on the man's arduous efforts like a cloak, "I managed to take with me a few possessions, but I was exhausted." Going back and forth between wanderer and director, Prouvost is eternally departing, inviting the viewer along for a look. Indeed, the synaesthetic collapse and build of her image, text, and sound sequences achieve a circular effect whereby Prouvost's guidance implores as much as it cajoles, reaching for exit or release only to be brought back to her ineluctable task and the journey underway. The viewer is repeatedly addressed but also notably absent from any shareable place with the narrator, irrevocably so. Theirs



is an impossible meeting.

As with the stories of Franz Kafka (Prouvost's most recent video *The Wanderer* (2011), departs from a translation of *The Metamorphosis* by collaborator Rory MacBeth), Prouvost's tragicomic narration is resigned to respond and generate rather than fix meaning. "It is for them and their kind, the unfinished and the hapless, that there is hope" writes Walter Benjamin, comparing Kafka's functionary characters to the *gandhavaras* of Indian mythology, "mist-bound creatures, beings in an unfinished state," messengers constantly moving between states and existing without a clear status, but also a step closer to pure function. "The twilight in which they exist is reminiscent of the uncertain light that surrounds the figures in the short prose pieces of Robert Walser," writes Benjamin, "None has a firm place in the world, or firm, inalienable outlines... There is not one that is not either rising or falling, none that is not trading qualities with its enemy or neighbor, none that has not completed its time and yet is unripe, none that is not deeply exhausted and yet is only at the beginning of a long existence."<sup>19</sup> It is in the act of setting out, the act of seeking, in taking on the direct translation, the digging from here to an unknown elsewhere, that transmission reveals its significance. The message is secondary to the role of messenger, the task is transitive not constitutive.

In looking himself over, it's clear to Joseph Marti that he will not recover.

[15] "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge," *October* (Vol. 46, Autumn, 1988), p. 46

[16] See Philipp Ekardt's "Starry Skies and Frozen Lakes: Alexander Kluge's Digital Constellations" in *October* (Vol. 238, Fall 2011, p. 107–119), for an in-depth consideration of Kluge's recent output.

[17] "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge," *October* (Vol. 46, Autumn, 1988), p. 55

[18] Beckett, Samuel, *Murphy* (Grove Press, 1957 edition), p. 4

[19] Walter Benjamin, "Franz Kafka" in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927-1934* (Harvard University Press, 1999), p. 799

Above – Laure Prouvost, *The Wanderer*, 2011. Courtesy: the artist and MOT International, London

Top and opposite, top-left – Laure Prouvost, *It, Heat, Hit*, 2010. Courtesy: the artist and MOT International, London

Opposite, left and middle – Alexander Kluge (co-directed with Maximiliane Mainka), *Nachrichten von den Staufern* (News of the Stauferers), 1977

gancio. Come Marti racconta, il momento di totale smarrimento, in cui è costretto a buttarsi in un bar per liberarsi del colpevole cappello che deve continuare a indossare in pubblico, quello stesso momento, e la messa in scena del suo ricordo, diventa il momento in cui è "salvo!". Salvo dal cappello, salvo da se stesso e dagli altri, salvo dal futuro e dal mondo intero. Dando una forma ai suoi sentimenti, Marti può finalmente riposarsi un attimo e lasciare che l'aspetto reale, la logica empirica e la familiarità prendano il sopravvento. Marti è in grado di fare un collegamento: "Sì, quello è stato lo scenario del cappello. Nella sua vita aveva anche sperimentato lo scenario del colletto, oltre a quello del cappotto e delle scarpe". Una simile natura propulsiva e iterativa esiste nell'opera dell'artista residente a New York Uri Aran, nella sua scultura, nei video e negli scenari dei disegni. Il suo approccio sovversivo alla realizzazione di oggetti fa uso di materiali quotidiani e di ripetizioni linguistiche per raggiungere una tristezza concentrica che torna ripetitivamente indietro alle azioni intraprese. Facendo propria ed esaurendo l'assurdità, fino al punto di trasformarla in un nuovo linguaggio, Aran crea una liberazione sfortunata ancorché quotidiana, non dissimile dallo "scenario del cappello".

Per la sua recente mostra e relativa pubblicazione "by foot, by car, by bus", in mostra da Gavin Brown's Enterprise New York, Aran ha scavato ancora di più nel suo mondo di trasferimento materiale e rievocazioni linguistiche. Adottando l'atmosfera comica delle forme di genere, i tableaux sono popolati da oggetti e parole che si sostituiscono gli uni alle altre, trasformandosi in ibridi, diventando surrogati, e aprendosi, per tutta l'installazione, a uno slittamento del dubbio metafisico. Le modalità di arrivo – a piedi, in auto, in autobus – diventano stazioni del sentimento. L'immagine e la didascalia di uno "zio in carcere", che appare ovunque, è mescolata alle sembianze di un cane che viaggia "in treno", e da un cavallo che mima la foto segnaletica di un criminale. Occupando un luogo di transizione e di modificazione, i gesti metonimici di sostituzione di Aran non cancellano né rimpiazzano, ma diventano bensì generativi, trovando forme associate: una serie fatta da disegni di linee veloci – topo, cavallo, squalo, gatto – per esempio, si sovrappone alla foto di una donna incinta sorridente; fissati a tavoli da lavoro, i cimeli formano un misterioso alfabeto fra i trucioli di legno. Costruendo un linguaggio dalla forma mutevole, con i mezzi più miseri, Aran fa l'inventario di pathos, assenza e allegria.

#### 4

*Ogni esperienza, quella della resistenza come quella della sconfitta, costruisce piccole personalità che coesistono* - Alexander Kluge<sup>15</sup>

Il regista, romanziere e teorico Alexander Kluge ha ripetutamente sostenuto che la facilità ritrovata delle immagini e dell'editing digitale non ha reso le tecniche interruttrive del montaggio obsolete. Per contrasto, ha reso il fermo immagine – sotteso alla capacità del montaggio di immobilizzare il flusso nelle impressioni sensoriali attraverso l'enfasi di taglio e intervallo – necessario.<sup>16</sup> Il montaggio klugeiano lavora sulle immagini come azioni e gesti da animare e ripetere, sottolineando l'inevitabilità di variazioni, di differenza e d'errore, come una cosmologia di immagini ermetiche e irrisolte. Kluge sostiene che il montaggio rende il lavoro della memoria corporeo, facendolo diventare un sintomo nella continuità degli eventi. Da alcuni iniziali esempi come *Artists Under The Big Top: Perplexed*,

1968, fino all'indelebile esempio dell'eredità distruttiva di re medievali tedeschi, raccontato attraverso immagini bidimensionali già esistenti, *News of the Stauffers*, 1977, co-diretto con Maximiliane Mainka, passando per i recenti lavori di Kluge per trasmissioni televisive e via Internet, il lavoro sull'intertitolo, il sottotitolo e la voce fuori campo agisce contro la presunta uniformità del montaggio digitale. Come Kluge ha succintamente concluso "Non hai bisogno di capirlo; devi solo passarci attraverso... il tuo lavoro consiste nel narrare le differenze".<sup>17</sup>

Questo desiderio sintomatico di aderire e dare alle immagini la loro forma materiale, è abbondantemente presente nei video e nelle installazioni di Laure Prouvost, artista di stanza a Londra. Narando la differenza con un talento klugeiano, il suo video *It, Heat, Hit*, 2010, per esempio, assale lo spettatore, seducendolo e respingendolo, tramite un montaggio a raffica di frenetiche immagini in movimento (riprese dall'artista), con direttive testuali e avvertimenti che implorano lo spettatore di rimanere al passo con quel flusso convulso. Sussurrando amorevolmente, per un momento, attraverso la voce narrante – solo per inveire, poi, contro lo spettatore affinché presti attenzione e ricordi ogni cosa – il narratore di Prouvost è, allo stesso tempo, si-



nistro e comico. Il movimento della videocamera a mano, concentrata su immagini ravvicinate e visioni frammentate, si unisce al commento percussivo per sottolineare un intenso lirismo che contraddice, e addirittura nega, il malessere contemporaneo di un eccesso d'informazione e immagini. Fortuite riprese quotidiane (cavalli al pascolo, una rana che nuota, un uomo con una grancassa che suona in una banda, frantumi di vetro, neve, un gruppo di donne rannicchiate in abiti tradizionali) vengono mescolate con chiari momenti di messa in scena (gomme di ruote d'automobili in fiamme, graffette in una bocca, carboni ardenti, una mela allungata verso lo spettatore, un coltello su un tagliere, un martello pneumatico, un vetro in frantumi, fumo) fino a farli sembrare intercambiabili. Componendo un'indimenticabile poesia grazie all'enfasi della ripetizione, all'influenza del gesto e a un approccio arduo, Prouvost prende chiaramente le distanze dai compassati argomenti retorici che riguardano l'appropriazione.

Sostituendo l'aspettativa narrativa con l'acume editoriale e con tracce associative, l'artista interroga e ribalta i pattern insiti in frasi direttive e dichiarative – che abbondano in tutte le sue installazioni e nei video – lasciando un retrogusto di autorità violata. Allo stesso modo, le indicazioni di sviluppo della trama sono volontariamente sabotate da digressioni emotive e intertitoli dittatoriali, disturbati da esplosioni di musica, colori, suoni e rumori. Ciò che emerge da questo vortice, è una visione malinconica, e tuttavia comica, di un volo irrequieto e di una partenza intercettata, seduttiva nella sua esposizione di un potere corrotto. Come per il dilemma beckettiano del tempo che passa senza un obiettivo o uno scopo chiaramente definito, può essere poco

chiaro che cosa i mezzi-personaggi di Prouvost stiano aspettando, o da quanto tempo lo stiano facendo, ma c'è una pari quantità di gioioso sollievo e di malinconica memoria nella loro accettazione che tutta la vita sia "vagare per trovare casa", per dirla come il dinoccolato protagonista Murphy.<sup>18</sup>

Proseguendo, attraverso il tira e molla fra disciplina e indulgenza, i narratori di Prouvost ammoniscono e persuadono l'osservatore ad avvicinarsi. In *Burrow Me*, 2009, per esempio, il sottotitolo "Sono riuscito a portare con me alcune mie proprietà, ma ero esausto", accompagna riprese notturne dall'alto di un senzatetto ubriaco che si avvicina da un lampione, e tenta di raccogliere i suoi miseri averi dal carrello rovesciato. Sistemando solo un piccolo bagaglio di beni prima di una prolungata uscita a zig-zag nelle prime ore del mattino, il voyeurismo è costantemente accompagnato dalla ballata popolare "Et Si Tu N'existais Pas", 1975, del cantante anni '70 Joe Dassin. Mentre la canzone unisce l'umorismo al frustrante piacere dell'osservazione dell'inettitudine dell'uomo, la scena si accolla anche il travagliato sforzo dell'uomo come un mantello, "Sono riuscito a portare con me alcune mie proprietà, ma ero esausto". Andando avanti e indietro tra il vagabondo e il regista, Prouvost è eternamente in partenza, invitando l'osservatore a dare un'occhiata. Infatti, il sinestetico collasso e la costruzione delle sue immagini, dei testi e delle sequenze sonore, raggiungono un effetto circolare in cui la guida di Prouvost implora tanto quanto blandisce, raggiungendo l'uscita o il sollievo solo per essere riportata al suo ineluttabile compito e al viaggio in corso. Lo spettatore è ripetutamente chiamato in causa, ma è anche assente da qualsiasi luogo di condivisione con il narratore, in modo irrevocabile. Il loro è un incontro impossibile.

Come per le storie di Franz Kafka (il video più recente di Prouvost *The Wanderer*, 2011, parte da una traduzione de *La Metamorfosi* del collaboratore Rory Macbeth), la narrazione tragicomica di Prouvost è costretta a rispondere e generare, piuttosto che a determinare un significato. "È per loro e per il loro genere, l'incompiuto e lo sventurato, che c'è speranza", scrive Walter Benjamin, confrontando i funzionari di Kafka ai *gandharva* della mitologia indiana, "creature destinate all'abisso, esseri in uno stato incompiuto", messaggeri in costante movimento tra stati ed esistenza senza uno statuto chiaro, ma anche più vicini alla pura funzione. "Il

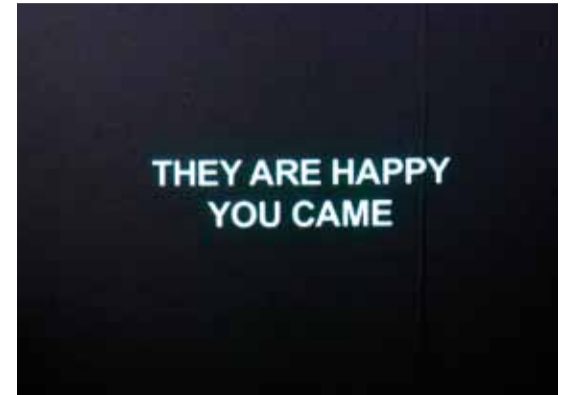


crepuscolo in cui esistono ricorda la luce incerta che circonda le figure nei racconti brevi di Robert Walser", scrive Benjamin, "Nessuno ha un posto stabile nel mondo, o contorni fissi, inalienabili... Non ce n'è uno che non stia emergendo o cadendo, uno che non stia barattando qualità con il suo nemico o col suo vicino, uno che non abbia completato il suo tempo e che tuttavia non sia ancora acerbo, uno che non sia profondamente esausto, e tuttavia solo all'inizio di una lunga esistenza".<sup>19</sup> È in un atto di definizione, un atto di ricerca, di accettazione della traduzione diretta, dello scavo da qui verso un al-

trove sconosciuto, che la trasmissione rivela il suo significato. Il messaggio è secondario al ruolo del messaggero, il compito è transitivo e non istitutivo.

Nel guardare se stesso, è chiaro a Joseph Marti che non si riprenderà.

[11] Walser, Robert, *The Assistant* (New Directions,



- 2007), p. 143 ¶¶
- [12] Vedi la postfazione della traduttrice Susan Bernofsky in *The Assistant* (New Directions, 2007), p. 299
- [13] *Ibid.*, p. 300
- [14] "The Promeneur Solitaire", pubblicato come introduzione a *The Tanners* di Robert Walser (New Directions, New York, 2009), p. 15
- [15] *Ibid.*, p. 23
- [16] Wilkes, Cathy & Byers, Dan, "Forum 67", brochure della mostra (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, November 12, 2011 – February 26, 2012), p. 23
- [17] Benjamin, Walter, "The Storyteller", in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-1938* (Belknap / Harvard University Press, 2002), p. 144
- [18] Wilkes, Cathy & Byers, Dan, "Forum 67", brochure della mostra, (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, November 12, 2011 – February 26, 2012), p. 23
- [19] Agamben, Giorgio, "The Assistants" in *Profanations* (MIT Zone Books, 2007), p. 32
- [10] Büttner, Andrea, "Now I am Somebody", in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 38
- [11] *Ibid.*, p. 39
- [12] Roth, Björn, "Introduction," in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 27
- [13] Büttner, Andrea, "Now I am Somebody", in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 36
- [14] Tratto da uno scritto del 1964 citato in *Dieter Roth: Work Tables & Tischmatten* (Yale University Press, 2010), p. 39
- [15] "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge", *October* (Vol. 46, Autumn, 1988), p. 46
- [16] Vedi Philipp Ekardt's "Starry Skies and Frozen Lakes: Alexander Kluge's Digital Constellations", in *October* (Vol. 238, Fall 2011, pp. 107-119), per un'approfondita analisi dell'opera recente di Kluge
- [17] "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge," *October* (Vol. 46, Autumn, 1988), p. 55
- [18] Beckett, Samuel, *Murphy* (Grove Press, 1957 edition), p. 4
- [19] Benjamin, Walter, "Franz Kafka" in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927-1934* (Harvard University Press, 1999), p. 799