

## RE-READING THE CLASSIC

by francesca cavallo

It hardly made the news in Italy, but in London, where I live, I could not but read with a mixture of anger and sinister amusement the story, reported by British newspapers, of an ancient Roman statue which has undergone 'cosmetic surgery'. According to the news item (*The Guardian*, *BBC News* etc.), our Prime Minister has commissioned the reconstruction of the missing parts of a sculpture of Venus and Mars (they were missing an arm and a penis respectively), a sculpture which was 'borrowed' from an Italian museum to decorate his headquarters in Palazzo Chigi. "Fear not" declared the Prime Minister's spokespeople, the artisan in charge of the operation (which has cost Italian taxpayers thousands of euros) has supposedly used only a binding agent made from pulverised marble that will enable the added parts to be removed with no harm to the original art work. Nevertheless, how not to cringe at the thought of such a desecration? To think that, only in 2005, Marc Quinn has carved in marble his portraits of disabled people as Roman statues with missing limbs.

An archaeological artefact is fragmented almost by definition. That is what makes it beautiful. It forces the mind of the viewer to make that imaginative leap that reconstructs the missing parts. The more isolated and fragmented, the harder our imagination must work and 'travel in time'. An archaeological artefact is 'epic' as it speaks of an 'other' age, which the chain of historical events has brought to an end. An age which we cannot recreate other than in our mind.

In this sense, fragments of the past are like citations that, in the words of Walter Benjamin, are "armed thieves who emerge suddenly and rob leisurely strollers of their convictions."<sup>1</sup> As with citations, we can all appropriate the classics. These are almost always used out of their original context and in this resides their greatness. The inexhaustible desire to re-appropriate ourselves of what is antique manifests itself even today in a va-

riety of ways; in some cases it takes the shape of rigorous conservation, sometimes nostalgic contemplation, in others, it can fuel a certain taste for rhetorical magnificence. It is not surprising, then, that there still is someone, like our Prime Minister, who has the ambition to restore classical beauty to its ancient splendour; the deployment of classical antiquity by the ruler of the moment is a praxis dating back from the times of Charlemagne. Back to the present, in this *querelle* between conservation-purists on the one hand and, on the other, those who favour interventions aimed at restoring antiquity to its former glory, art may still be able to tell us something new.

The recent work of some artists has brought new emphasis to the actuality of the past. Ancient Rome has become, in their hands, a way to explore the present, a metaphor not yet exhausted, a pre-figuration of the historical flux that challenges the certainties of the accepted belief systems, whether economic, cultural or historical. In this light we can interpret the classicisms of de Chirico, the work of Giulio Paolini, or Michelangelo Pistoletto's *Venere degli stracci*.

Amongst interventions of this kind, we must mention *The Aesthetics of Resistance*, the neon signs that Alfredo Jaar in 1992 installed in the Pergamonmuseum of Berlin, above the monumental stairway of the Pergamon Altar. Here were remembered the places where Turkish immigrants had become the victims of neo-Nazi German violence in those years. This is all the more poignant if we consider that the Altar, originally seated within Turkish soil, is one of the artefacts that the Turkish government has most insistently reclaimed ownership over.

In his project Jaar displayed, next to the altar's sculptural frieze, enlarged images of the violent scenes portrayed in the marble high-reliefs, juxtaposed with other images: violence perpetrated by far-right skinheads. This use of classical ancient art, far from being in any way philologically orthodox, allows for an incisive



Pl. 28. Adaptation of the Venus Genetrix Type (with the addition of a Roman belt) (continued)



Fig. 156. Roman adaptation of Venus Genetrix, with a Flavian head and two belts. Vatican Museum.



Fig. 157. Roman adaptation of Venus Genetrix, with garment in black marble. Glyptothek, Munich.



Fig. 155. Flora Farnese. Museo Nazionale, Naples.



Fig. 159. Head and bust of Fig. 158.

Pl. 29. The Hera Barberini Type



Fig. 160. Hera Barberini. Vatican Museum.



Fig. 161. Three-quarter front view, left side, of Fig. 160.



Fig. 162. Hera from the Palatine. Museo Nazionale delle Terme, Rome.



Fig. 163. Left side view of Fig. 162.



Fig. 164. Hera from Ostia. Vatican Museum.



Fig. 165. Three-quarter front view, left side, of Fig. 164.



Fig. 166. Hera from Ostia. Vatican Museum.

Pl. 72. The Leaning Aphrodite Type



Fig. 435. Leaning Aphrodite from Smyrna. Staatliche Museen, Berlin.



Fig. 436. Back view of Fig. 435.



Fig. 437. Torso of a leaning Aphrodite from Gortyn, Candia, Crete.



Fig. 438. Leaning Aphrodite (incorrectly restored). Louvre.



Fig. 439. Leaning Aphrodite (incorrectly restored). Museo Nazionale, Naples.



Fig. 440. Leaning Aphrodite. Louvre.

Pl. 73. Variation of the Leaning Aphrodite Type



Fig. 441. Leaning Aphrodite. Staatliche Museen, Berlin.



Fig. 442. Statue of a girl. National Museum, Athens.



Fig. 443. Right side view of Fig. 442.



Fig. 444. Back view of Fig. 442.



Fig. 445. Left side view of Fig. 442.







re-reading of the Pergamon Altar in the light of present-day events. In a way that is far less poetic or critically relevant, the operation of cosmetic enhancement commissioned by the Prime Minister is another example of the practice of re-reading the past in a contemporary light. Nowadays, physical beauty is appreciated so much more than cultural and historical value.

But every empire, as we know, inevitably enters a phase of decline. In this instance, once again, a comparison with current events is not so far fetched.

When in 1847 Thomas Couture painted *Les Romains de la décadence* [Romans in the Decadence of the Empire], he was expressing his criticism of French society as it emerged from the July Monarchy; he famously quoted Juvenal in the presentation booklet compiled for the Salon: "Crueler than war, vice fell upon Rome and avenged the conquered world." In more recent times, we have Francesco Vezzoli's Caligula with its licentious and prophetic Hollywood-style toga parties and, importantly, the work of Simon Fujiwara, *Frozen*, winner of the 2010 Cartier Award at the Frieze art fair. Here, a fake archaeological excavation was installed under the art fair's pavilion, with open tombs protected by glass cases and accompanied by information sheets. Amongst the 'discovered' sites are *The House of Pleasure* decorated with oriental-style Pompeian frescoes and a Roman market renamed *Macellum*. In a less conspicuous position there is also the burial site of the deceased artist, where the corpse lies surrounded by coins.

In this archaeological *mise en scène* Fujiwara has realised a witty parody of today's art market: "Frozen" echoes the English expression "frozen in time" while at the same time playing with the name of the art fair. The irony that informs this work – a satire of the system which the artist is part of – barely conceals a touch of anxiety: is the art market ultimately killing artists by rewarding them beyond measure or, otherwise, ignoring their worth? How will the art of our time be viewed by posterity? How long will the art market benefit from such vast financial input? In a sense, *Frozen* can be seen as an artwork that is largely influenced by the spectre of the current financial crisis and its enduring effects. Viewed somewhat romantically, it could be seen as a premonition of future decline, bringing to mind Joseph Gandy's painting *Bank of England as a Ruin* (1830), commissioned by architect John Soane for the building which was at the time still under construction.

The reiteration of an iconographic motif, an attitude, an ancient myth or a concept is a praxis that has currency today more than ever. We live in a time in which, through the internet, images and symbols of the past beam on our computer screens constantly reinvented. Classical antiquity, the bearer of so many symbolic associations, keeps on living in infinite variants, infi-

nite metaphorical and metonymic declinations. Never before, maybe, have we so ruthlessly and easily appropriated, from a wide range of sources, iconographic material and reused it to create new art. The web has multiplied the availability of such iconographic resources, reflecting our fascination with it.

Austrian born artist Oliver Laric has taken the web by storm in recent years with his video *Versions* (<http://oliverlaric.com/vvversions.htm>), re-edited each time it is exhibited in a new venue. *Versions 2010* comes together with a new edition of *Ancient Copies*, a 1977 essay by Margaret Bieber about Roman replicas of ancient Greek statues. *Versions* is a video exploration of the reuse of images and their ability to survive centuries and art forms through their constant reinvention. The artist, who speaks off camera in one of the versions of the video, confesses "I express unlimited thanks to all the authors that have in the past, by compiling from remarkable instances of skills, provided us with abundant material of different kinds." And goes on to explain: "Multiplication of an icon, rather than diluting its cultic power, rather increases its fame and each image, however imperfect conventionally, partakes of some portion of the property of the precursor [...] Touched with the hammer as with the tuning fork I cook every chance in my pot. It's the real thing." For good or for bad, no copyright can avoid such an irreversible process of re-appropriation through the ages. And if time has caused ancient statues to lose their limbs or their head, an art restorer – or even just a passing vandal – can well decide to reconstruct what is missing or destroy what is there with a hammer, as in the case of one of the toes of Michelangelo's *David*, a few years ago.

Alex Cecchetti in 2010 realised a performance-guided tour of the Louvre dedicated to the *Narcisse*, a III century AD sculpture also known as *Hermaphrodite Mazarin* or *Le Génie du repos éternel*. This performance, entitled *Awakening the Spirit of Eternal Rest*, remembers the complex history of the artefact from the time of its creation, being as it were originally half funeral effigy and half contemporary roman statue combined, to the time when it was subjected to another act of vandalism, the one performed by the duc Mazarin in 1670.

A history not dissimilar to what happened to the Roman statue in the hands of Berlusconi, but nonetheless, a history that accounts in part for the extraordinary appeal of the *Narcisse*. Centuries later, it is that same iconoclastic gesture that is retold by the artist, to awake an ancient art work from its state of eternal repose.

1. Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, Rowohlt, Berlin 1928; Eng. transl. *One-way street and Others writings*, New Left Books, London 1979.





Alfredo Jaar, *The Aesthetics of Resistance*, 1992, Pergamon Museum, Berlin Courtesy: the artist







## Rileggere il classico

di francesca cavallo

Non se n'è parlato molto in Italia, ma a Londra, dove vivo, non ho potuto non provare un misto di rabbia e sinistro divertimento di fronte alla notizia, pubblicata dai giornali inglesi, di una statua romana sottoposta a un'operazione di 'chirurgia estetica'. Secondo la notizia ("The Guardian", "BBC News" ecc.), il nostro Presidente del Consiglio avrebbe fatto ricostruire le parti mancanti di una statua raffigurante Venere e Marte (rispettivamente un braccio e il pene), statua da lui presa 'in prestito' da un museo italiano per adornare Palazzo Chigi.

"Niente panico" hanno dichiarato i suoi, l'artigiano incaricato dell'operazione (costata migliaia di euro di denaro pubblico) avrebbe usato una colla fatta di marmo polverizzato che permetterebbe la rimozione indolore degli arti ricostruiti.

Ma come non rabbrivire all'idea di una tale usurpazione? E pensare che nel 2005 Marc Quinn ritraeva in marmo persone disabili come statue romane prive di arti.

Il reperto archeologico è frammentario per eccellenza. La sua bellezza sta nel fatto di esserlo. Obbliga a quel salto immaginativo di ricostruzione delle sue parti mancanti. E quanto più è isolato e frammentario, tanto più la nostra immaginazione deve lavorare e 'viaggiare nel tempo'. Il reperto archeologico è epico nel senso che riporta a un'epoca 'altra' interrotta dalla catena del divenire storico. Un'epoca che non possiamo ricreare se non con la nostra mente. In questo senso i frammenti del passato somigliano alle citazioni che, secondo Benjamin, "sono come i ladri nascosti all'angolo della strada, pronti ad attaccare i passanti con le loro armi e derubarli delle loro certezze". Come con le citazioni, tutti possono appropriarsi dei classici. Questi sono quasi sempre usati fuori dal contesto originario e proprio in questo risiede la loro aura di grandezza. L'inesausto desiderio di riappropriarsi dell'antico si manifesta ancora oggi nelle sue mille declinazioni, imbarcato di volta in volta sulla via della conservazione rigorosa o della contemplazione nostalgica o ancora di una certa retorica della magnificenza. Come non stupirsi allora se c'è ancora chi, come il nostro Presidente del Consiglio, ha l'ambizione di riportare tale bellezza all'antico splendore; in fondo il connubio antichità classica-potere di turno va ormai avanti dai tempi di Carlo Magno.

Ma tornando al presente, in questa *querelle* fra puristi della conservazione e propulsori di un ritorno all'antico splendore, forse l'arte può ancora dirci qualcosa di nuovo.

I lavori di alcuni artisti hanno recentemente richiamato l'attenzione sull'attualità del passato. L'antica Roma, nelle loro mani, è territorio di esplorazione del presente, una metafora non ancora esaurita, una prefigurazione del divenire storico rispetto alle 'certezze' del sistema di turno, che sia economico, culturale o più in generale legato al senso della storia. Non possiamo non ricordare in questo senso i classicismi di de Chirico, le opere di Giulio Paolini, la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto.

In questo coro d'interventi è doveroso segnalare *The Aesthetics of Resistance*, le scritte al neon inserite da Alfredo Jaar nel 1992 al

cospetto del Pergamonmuseum di Berlino, precisamente sulla monumentale scalinata del mitico Altare di Pergamo. Qui si leggevano i nomi dei luoghi di aggressioni di stampo nazista contro immigrati turchi della Germania di quegli anni. Per ironia della sorte, l'originaria provenienza dell'altare è proprio dal territorio turco, tanto che la Turchia continua a rivendicarne la proprietà. Nel suo intervento Jaar espose sul muro, in corrispondenza del fregio, anche alcuni dettagli fotografati dei bassorilievi dell'Altare raffiguranti scene di violenza, affiancati a fotografie scattate fuori dal Museo con le aggressioni dei naziskin. Un uso, questo, non propriamente ortodosso da un punto di vista filologico, eppure estremamente incisivo per una rilettura dell'Altare di Pergamo alla luce degli avvenimenti del presente.

Sebbene meno critica e poetica, anche l'operazione di chirurgia estetica del nostro Presidente rappresenta una rilettura del passato in chiave contemporanea. Oggi la bellezza fisica affascina più del valore culturale e storico.

Ma tutti gli imperi, come tutti sanno, prima o poi sono destinati a una fase di decadenza. E anche qui un confronto con l'attualità non è forse così azzardato.

Già nel 1847 Thomas Couture dipingendo *Les Romains de la décadence* [I Romani della decadenza] esprimeva una severa critica alla società francese della Monarchia di Luglio e citava Giovenale nel libretto di presentazione del Salon: "Più crudele della guerra, il vizio si è abbattuto su Roma e vendica l'universo sconfitto". In tempi più recenti, sull'onda del Caligola di Francesco Vezzoli e dei suoi lascivi e profetici toga party hollywoodiani, il lavoro *Frozen* di Simon Fujiwara, vincitore del Cartier Award a Frieze nel 2010, immaginava che fossero in corso alcuni scavi archeologici sotto il padiglione della fiera, con tombe aperte sul suolo e ricoperte da teche di vetro corredate da schede esplicative. Fra i 'siti' rinvenuti, quello indicato come *The House of Pleasure* con affreschi pompeiani di gusto orientalista e il mercato romano chiamato *Macellum*. Più defilato, invece, il ritrovamento dell'artista morto, attorniato da una certa quantità di monete. Nella messa in scena d'impronta archeologica Fujiwara ha cercato di ricreare una divertente parodia del mercato dell'arte contemporanea: "*Frozen*" [congelato] rimanda all'espressione inglese "*frozen in time*" [congelato nel tempo] ma anche per assonanza al nome della fiera che lo ospitava. Nel tono ironico del lavoro – una sorta di satira al sistema di cui l'artista è parte – si celava tuttavia un velo di preoccupazione: è forse il mercato dell'arte a uccidere l'artista, premiandolo oltre misura o negandogli invece il successo che merita? Come l'arte del presente sarà vista dalla posterità? Per quanto tempo sarà possibile beneficiare di tale disponibilità economica al servizio del mercato dell'arte? In un certo senso *Frozen* è un lavoro che risente dello spettro della crisi economica che, in tutti gli ambiti, continua a far sentire i suoi effetti. In una visione romantica, l'opera può allora essere letta come la premonizione di una decadenza futura e richiama alla mente il dipinto *Bank of England as a Ruin* (1830) di Joseph Gandy,



commissionato dall'architetto John Soane quando l'edificio era ancora in costruzione. La reiterazione di un motivo iconografico, di un atteggiamento, di un mito o di un concetto è oggi più che mai all'ordine del giorno. Viviamo in un'epoca in cui, con l'aiuto di internet, le immagini e i simboli del passato rimbalzano sui nostri schermi continuamente reinventati. L'antichità classica, portatrice di innumerevoli declinazioni simboliche, continua a vivere in infinite varianti e in diverse declinazioni metaforiche e metonimiche. Forse mai come ora ci si è sentiti così spregiudicati nel riappropriarsi, con immediatezza e dalle più diverse fonti, di materiale iconografico da rimescolare in nuovi lavori. Il web ha giocato un ruolo di forza nella moltiplicazione di tali risorse iconografiche, reiterando la fascinazione anche attraverso i canali della rete.

Un artista di origine austriaca, Oliver Laric, ha negli ultimi anni spopolato sul web con il suo video *Versions* (<http://oliverlaric.com/vvversions.htm>), che viene rieditato ogni qualvolta è presentato in un nuovo spazio espositivo. *Versions 2010* è accompagnato da una riedizione di *Ancient Copies*, il libro del 1977 di Margaret Bieber sulle copie romane di sculture greche. *Versions* è un video sulla reiterazione delle immagini e sulla loro capacità di riciclarsi nei secoli e nelle forme. L'artista, in una delle versioni anche voce narrante, confessa: "Sono grato a tutti coloro che hanno scritto qualcosa in passato, fornendomi così questa fonte illimitata di risorse che posso reinventare e riusare". E continua spiegando: "La moltiplicazione di un'icona, anziché diminuire la sua capacità di divenire oggetto di culto, piuttosto ne accresce la fama e ogni immagine, anche se imperfetta e convenzionale, entra a

far parte della proprietà intellettuale del suo precursore [...]. Colpito da un martello come da un diapason, io mescolo ogni possibilità nel mio calderone. Questa è la cosa reale".

Nella buona e nella cattiva sorte, nessun diritto d'autore può arrestare un tale irreversibile processo di appropriazione che va di pari passo con il passare del tempo. E se il tempo ha fatto cadere arti o teste dalle statue classiche, un restauratore – o il vandalo di turno – ne ricostruisce gli arti mancanti o ne prende a martellate una parte, come il dito del piede del *David* di Michelangelo qualche anno fa.

Alex Cecchetti nel 2010 ha realizzato una performance-visita guidata al Louvre dedicata a *Narcisse*, opera del III secolo d.C. detta anche *Hermaphrodite Mazarin* o *Le Génie du repos éternel*. La performance, chiamata *Awakening the Spirit of Eternal Rest*, rievocava le peripezie del manufatto, composto per una metà da un'effigie funeraria e per l'altra da una statua romana coeva che conserva ancora i segni di un atto vandalico compiuto dal Duca Mazarino attorno al 1670. Una storia per certi versi simile a quella della statua romana finita nelle mani di Berlusconi, eppure una storia che ha contribuito allo straordinario fascino del *Narcisse*. A distanza di centinaia di anni è infatti quello stesso gesto di iconoclastia a voler essere narrato dall'artista che vuole risvegliare l'opera classica dal suo stato di eterno riposo.

1. Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, Rowohlt, Berlin, 1928; trad. it. *Strada a senso unico*, in *Opere complete. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.

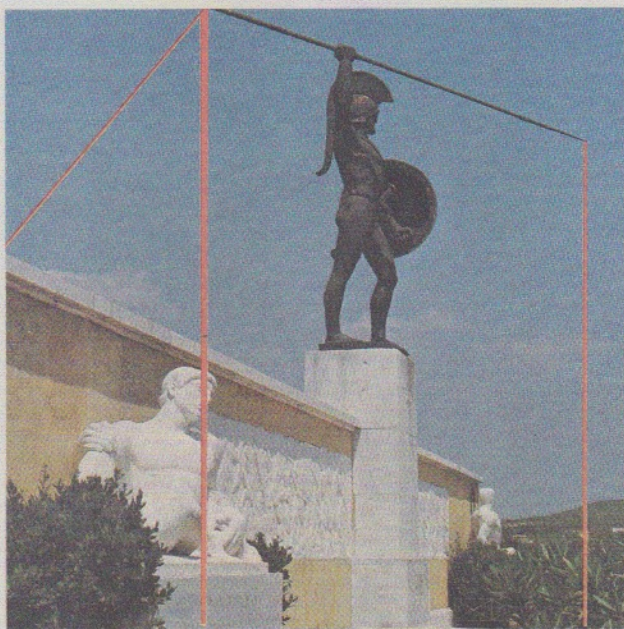
Simon Fujiwara, *Frozen*, 2010, The Cartier Award 2010, commissioned and produced by Frieze Foundation for Frieze Projects, London. Photo: Linda Nylind





## In Conversation with **Haris Epaminonda**

by francesca cavallo



Haris Epaminonda's recent exhibition *Volume VI* at Tate Modern (Level 2 Gallery) invites a reconsideration of what we usually associate with museums: history, preservation, heritage, individual and collective memory. For the show, Cypriot born, Berlin based Epaminonda created an installation of found images, ancient and modern objects and a video, which the artist organised in such a way that it resembled a rigorous museum display of the traces of an exotic civilization from the past. I wanted to talk to her about the subjects associated with the work. What follows is the outcome of our conversation undertaken by email.

**FC.** I would like to focus our conversation around your use of Museology as a medium for your work and the concept of temporality that emerges from this choice. On contemplating your exhibition I am reminded of a short story by J.L. Borges, *Funes el Memorioso*. In the fiction, Borges meets Ireneo Funes, a young boy with a prodigious memory, who can remember and describe in details everything he has ever experienced or perceived. Borges also adds that, on the other hand, Funes's word is one of uncountable details and he is not capable of abstract "Platonic" ideas and of conveying chronology. Common names of things seem to him too ambiguous, too general because they do not take time into account. Physical objects are constantly changing

in subtle ways with every distinct moment that they are viewed and for this reason it is almost impossible to refer to them unambiguously. In your work you often use images – stills from old TV series, objects or representations of objects from the past – but you don't seem to be interested in their original context, or in constructing a new context where they can acquire a new significance. Instead, you take into consideration their fragmentary nature; the ambiguities caused by repeated viewing, and underline the distance that makes them infinite and self-sufficient. Do you see a parallel between the concept of temporality expressed in Funes's nonlinear memory, and the criteria you have used in fictional museums displays like *Volume I II III V* and *VI* and at the Berlin Biennale in 2008?

**H.E.** I agree with you, and with Funes that nothing is fixed; I guess we can never really establish a permanent relation to something as we are ourselves temporal subjective entities. Thinking of *Volumes*, for me they are not to be seen as fixed works, but as propositions. I am aware that all that is in the exhibition space and that is left empty will form together a total picture, one that you can experience by moving with and into the space. The concept of Funes's mind being a vast memory storage space, could likewise be seen close to that of a museum, a place of preservation, of memory, an internal cosmos composed of elements gathered from various origins and times, together proposing an experience of the world arranged and classified accordingly in different categories. Though, museums are not capable of carrying, like Funes, all the memory of the world, their fragmentary nature is in effect a reflection of our own fragmentary understanding of the world. In reality, and no matter how far we develop and improve as humans, we can never really reach such state as that of Funes's. Besides, myths have it, that supreme powers belong to the immortals and human attempts made to reach the divine, have failed if not being catastrophic and fatal.

**FC.** Going back to *Volumes*, you show your pieces on immaculate plinths, and with explanatory labels, and protective barriers, like in a rigorous museum display but you omit information about date and provenance. Like this you create the conditions for them to be seen with the eyes of the present and to be reinvented and reinterpreted in infinite combinations and routes every time they are perceived. A similar operation happens in your unlimited project *The Infinite Library*, in collaboration with Daniel Gustav Cramer. Books are other symbols of cultural heritage and knowledge, but again in this project you mix book pages and images as though they were genes of the parents ready to