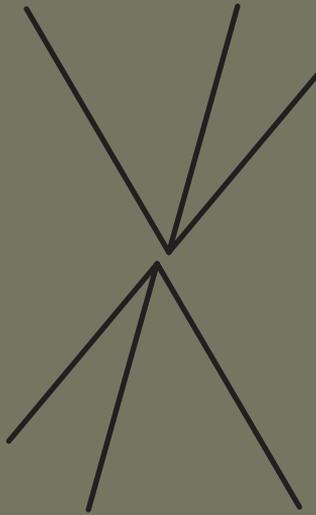
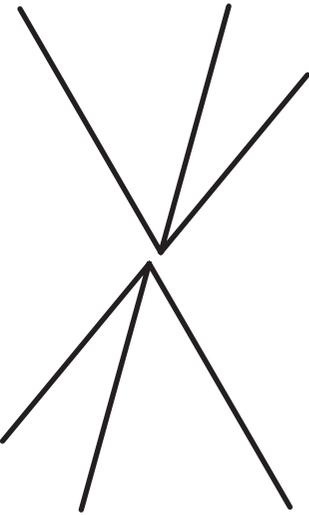


KOLLAPS



AUFSTIEG

KOLLAPS, AUFSTIEG.



PROGRAMMA DI RESIDENZA



IL PROGETTO È PROMOSSO DA



IL PROGETTO 6ARTISTA È REALIZZATO CON IL SOSTEGNO DI



EDIZIONE 2011-12 COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero
Gabriella Buontempo
Mario Codognato
Ginevra Elkann
Francesco Manacorda
Nunzio
Bartolomeo Pietromarchi
Marcello Smarrelli
Daniela Zangrando

Curatore in residenza 2012 Michele D'Aurizio

www.6artista.it

PROMOTORI



Presidente
Antonio Maccanico
Vice Presidente
Bernabò Bocca
Segretario Generale
Albino Ruberti
Direttore
Giovanna Castelli
Direttore Ufficio Sviluppo e Arte Contemporanea
Benedetta Torino
Responsabile della comunicazione
Lucia Bianco
Organizzazione
Elena De Luca, Chiara Caporilli
Comunicazione
Umberto Pastore, Elisabetta Meluzzi,
Orsola Damiani, Susanna Castagno,
Marina Ciai
Ufficio Stampa
Barbara Izzo, Arianna Diana



Presidente
Flavio Misciattelli
Direttore Artistico
Marcello Smarrelli
Organizzazione
Claudia Cavalieri, Francesca Pellicci,
Isabella Pedicini
Ufficio Stampa
Ilaria Gianoli, Marta Colombo

SPONSOR



Presidente
Carlo Salvatori
Direttore Comunicazione e Immagine
Fabio Dal Boni
Comunicazione
Pietro Marchetti, Ivana Sartirana
Ufficio Stampa
Spot-Comunicazione
e Media Relations
Giovanna Marchi

PARTNERS



Direttore MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma
Bartolomeo Pietromarchi

incontri internazionali d'arte

Segretario Generale
Gabriella Buontempo
Organizzazione
Federica Guida, Sara Paolucci,
Gabriella Lambusta

ARTISSIMA 18

Internazionale d'Arte Contemporanea

Direttore
Francesco Manacorda
Organizzazione
Harula Pinerolo

MOSTRA

III edizione del Premio 6ARTISTA
Francesco Fonassi/
Margherita Moscardini

A cura di
Michele D'Aurizio

MACRO – Museo d'Arte
Contemporanea Roma
13 dicembre 2012 – 10 febbraio 2013

Kollaps, Aufstieg.
2012
Progetto, installazione Francesco Fonassi
Regia audiovisiva Andrea Bertazzi,
Francesco Fonassi
Performer Letizia Fiorenza Sautter
Direttore della fotografia
Andrea Bertazzi
Responsabile di produzione
Gabriele Miradoli
Tecnico del suono Renzo Cappai
Montaggio e postproduzione video
Fulvio Pisano, Andrea Bertazzi
Mix e postproduzione audio
Giorgio Presti, Francesco Fonassi
Fotografo di scena Ala d'Amico
Backstage video e documentario
Lorenzo Macioce

Si ringraziano per la co-produzione dell'opera
Anna D'Amelio, Paolo Boldrin

Per il supporto tecnico presso Laboratori Elica
Francesco Magrini, Jacopo Pirisinu,
Maria Giovanna Marcucci
Per l'appoggio logistico presso Visoko
Riccardo Brett e i volontari del sito
archeologico Tunnel di Ravne e
Piramide del sole
Si ringraziano per la realizzazione del progetto
Daniela Zangrando, Amerigo Nutolo,
Carola Bonfili, Paolo Debertolis,
Antonio Tocco, Valentina Calomino,
Tomaso De Luca, Michele Lombardi,
Famiglia Fonassi, Veronica Salvini, Amg
International Milano, Deborah Care,
Stefania Foiss

PUBBLICAZIONE
Concept Michele D'Aurizio,
Francesco Fonassi
Coordinamento editoriale
Michele D'Aurizio
Testi di Michele D'Aurizio,
Francesco Fonassi, Lorenzo Macioce,
Michele Manfellotto
Progetto grafico Studio Iknoki
Traduzioni Shanti Evans
Crediti fotografici Ala d'Amico
Copyright per i testi gli autori,
per le immagini Ala d'Amico,
Francesco Fonassi

ALLESTIMENTI Sauro Allestimenti

INDICE / INDEX

- 04 Testi / Texts
Antonio Maccanico,
Marcello Smarrelli,
Fabio Dal Boni,
Bartolomeo Pietromarchi
- 18 Introduzione /
Introduction
Michele d'Aurizio
- 22 Archivio delle immagini /
Images archive
- 22 Kollaps, Aufstieg
Francesco Fonassi
- 70 Riproiezione.
Estratto da una conversazione
tra Francesco Fonassi
e Lorenzo Macioce /
Re-projection.
Excerpt from a conversation
between Francesco Fonassi
and Lorenzo Macioce

Antonio Maccanico

Presidente Associazione Civita

Siamo giunti alla III edizione di 6ARTISTA. Quando avviammo nel 2009 questo programma di formazione concepito dall'Associazione Civita e dalla Fondazione Pastificio Cerere, con il sostegno di Allianz, per supportare la crescita professionale di talenti under 30 che vivono in Italia, eravamo convinti di intraprendere un percorso difficile, ma che avrebbe dato frutti importanti. Oggi possiamo affermare che avevamo ragione. Si parla molto dei giovani, delle loro difficoltà nel collocarsi nel mondo del lavoro, difficoltà ancora maggiori per coloro che vogliono impegnarsi nel campo delle arti visive. Ecco qui, invece, una risposta che a me pare straordinaria nella sua semplicità e concretezza, come solo può essere quando si incontrano idee, imprese, soggetti pubblici. Perché i due giovani vincitori, Francesco Fonassi e Margherita Moscardini, cui vanno i miei più sentiti complimenti, hanno potuto dedicarsi al loro lavoro, fruire di un tempo per vivere un'esperienza ed infine avere una visibilità importante all'interno di una struttura, il MACRO, tra le più interessanti della città di Roma.

Il denaro e l'arte, ci ricorda spesso Antonio Paolucci, sono profondamente legati. Il mecenatismo è ciò che ha fatto dell'Italia un paese in cui si possono ammirare le opere dei grandi artisti del Rinascimento e del XV secolo. Si trattava per lo più di giovani che trovavano sostegno nelle allora fiorenti economie dei Comuni e delle Signorie, nelle ricche Corporazioni, nelle Corti e nel potere pontificio. Si pensi solo a quanto accadde attorno ai Medici, a Giulio II, ai Gonzaga. Anche allora ai giovani

artisti, come Michelangelo e Raffaello, solo per citare i più noti, veniva data la straordinaria opportunità di lavorare e concentrarsi sulla produzione artistica, di studiare i grandi capolavori del passato e l'opera dei più insigni contemporanei, ma soprattutto di manifestare il loro genio creativo. Oggi viviamo il tempo della crisi economica, ma anche di riferimenti morali e spirituali, e gli artisti non possono che risentirne. In questo tempo di mancanza di lavoro la creatività, soprattutto per i giovani, rischia di essere marginalizzata, considerata qualcosa di inutile, che non serve per la ripresa economica. Per Civita non è così: noi consideriamo la creatività e la produzione artistica fattori determinanti nella ripresa e siamo convinti che creare opportunità per le giovani generazioni sia un elemento di straordinario valore. Insomma, consideriamo l'arte e la conoscenza parte essenziale della ricchezza del nostro paese.

Antonio Maccanico

President Associazione Civita

The 6ARTISTA competition is now being held for the third time. When, in 2009, we started this training programme conceived by the Associazione Civita and the Fondazione Pastificio Cerere, with the support of Allianz, to foster the professional development of talents under the age of thirty living in Italy, we were fully aware of embarking on a difficult undertaking, but one that would bear important fruit. Today we can safely say that it was the right decision. There is much talk of the young, of the difficulties they face in entering the world of work, difficulties that are even greater for those who want to get involved in the field of the visual arts. Here, however, we have an answer that to me seems extraordinary in its simplicity and concreteness, as can only happen when ideas, private enterprise and public entities come together. For the two young winners, Francesco Fonassi and Margherita Moscardini, to whom go my heartfelt congratulations, have been able to devote themselves to their work, to use the time to make the most of an experience and finally to gain significant visibility within a structure, the MACRO, that is among the most interesting in the city of Rome. Money and art, as Antonio Paolucci often reminds us, are closely linked. Patronage is the reason why Italy is a country in which it is possible to admire the works of the great artists of the Renaissance and the 15th century. Most of those artists were young men who found support in the then flourishing economies of the republican and princely city-states, receiving backing from wealthy guilds,

courts or the papacy. It suffices to think of what went on around the Medici, Pope Julius II and the Gonzaga. Then too young artists, like Michelangelo and Raphael, to mention just the most famous, were given the extraordinary opportunity to work and to concentrate on their art, to study the great masterpieces of the past and the work of their most illustrious contemporaries, and above all to give expression to their creative genius. Today we are living in a time of crisis that is not just economic but also moral and spiritual, and artists cannot help but be affected by it. In a period when jobs are hard to come by, creativity, especially for the young, runs the risk of being marginalised, dismissed as something superfluous, that is of no use to the revival of the economy. Civita does not see it like that: we consider creativity and the production of art decisive factors in the recovery and are convinced that creating opportunities for the younger generations is a contribution of extraordinary value. In short, we regard art and its understanding as an essential part of our country's wealth.

Marcello Smarrelli

Direttore Artistico Fondazione Pastificio Cerere

La Fondazione Pastificio Cerere ha fatto della formazione il *trait d'union* delle sue attività. La vocazione didattica, infatti, caratterizza da sempre l'attività della Fondazione, nata da un'idea del suo Presidente Flavio Misciattelli nel 2004. Seguendo questa tradizione abbiamo realizzato una serie di progetti formativi, in cui l'arte diventa strumento di sviluppo, modello etico e rampa di lancio del pensiero. Questo percorso si è rafforzato nel 2009 con 6ARTISTA, il programma di residenze per artisti che vivono in Italia, ideato per supportare la crescita professionale di giovani talenti, offrire loro un percorso formativo alternativo a quello accademico, e incentivarne la rete di contatti all'interno del sistema dell'arte. 6ARTISTA nasce dal desiderio di colmare una lacuna presente nel panorama delle residenze a Roma, dove, a fronte delle numerose accademie straniere, non esisteva un'istituzione che offrisse ai giovani artisti italiani la possibilità di risiedere nella capitale. Il programma prevede, accanto alla residenza della durata di sei mesi presso il Pastificio Cerere, un periodo di tre mesi presso la Cité internationale des arts a Parigi – reso possibile grazie alla collaborazione con gli Incontri Internazionali d'Arte. Strettamente legato a 6ARTISTA è il progetto di residenza per curatori, attraverso il quale la Fondazione affida a un giovane curatore parte del suo programma espositivo, permettendogli di confrontarsi in tutti gli ambiti che caratterizzano l'attività curatoriale. Il bagaglio di conoscenze del curatore in residenza, le sue propensioni personali e i suoi interessi, influiscono in maniera determinante sull'attività della

Fondazione. Il Pastificio Cerere è la prima istituzione italiana che è stata capace di mettere sullo stesso piano la formazione artistica e quella curatoriale, rendendo possibile un continuo e fruttuoso scambio di esperienze, nella convinzione che il bravo curatore sia soprattutto un compagno di strada degli artisti.

Il curatore in residenza del 2012 è Michele D'Aurizio (Chieti, 1985), che ha organizzato per la Fondazione due progetti espositivi, invitando gli artisti Nina Könnemann e Sam Pulitzer, e curato due appuntamenti del progetto "Postcard from..." con gli artisti Alistair Frost e Allison Katz. A lui è stata affidata la cura della mostra di Francesco Fonassi e Margherita Moscardini, vincitori della terza edizione di 6ARTISTA, presso il MACRO. Nel corso degli ultimi nove mesi, i due artisti in residenza hanno lavorato a progetti molto complessi e stratificati. Se Fonassi (Brescia, 1986) ha condotto una ricerca sulla voce umana quale primo strumento musicale dato all'uomo – riconfermando il suo interesse nel suono tanto come fenomeno fisico che culturale – Margherita Moscardini (Donoratico, Livorno, 1981) ha ideato una serie di volumi che raccolgono video di monoliti, manifestazione di un interesse verso moduli architettonici che nonostante il loro carattere di estraneità al contesto hanno raggiunto un grado di appartenenza al paesaggio.

I due artisti e il curatore hanno operato fianco a fianco, nel corso del loro periodo di residenza, nel processo di ideazione e produzione della mostra presentata al MACRO; i risultati di questo lungo lavoro sono documentati nel presente volume.

Marcello Smarrelli

Artistic Director Fondazione Pastificio Cerere

The Fondazione Pastificio Cerere has made education the central plank of all its activities. The teaching vocation, in fact, has always characterized the work of the foundation, set up in 2004 as the concrete expression of an idea of its president Flavio Misciattelli. Following this tradition we have carried out a series of training projects in which art has been used as a means of development, an ethical model and a launching pad for ideas. This approach was reinforced in 2009 with 6ARTISTA, the programme of residences for artists living in Italy conceived to support the professional career of young talents, offering them an alternative course of training to the academic one and building up their network of contacts on the art scene. 6ARTISTA was born out of the desire to fill a gap in the range of residences available in Rome, where there was no institution that offered young Italian artists the possibility of residing in the capital in the way that the numerous foreign academies do. Along with a six-month residence at the Pastificio Cerere, the programme provides for a period of three months at the Cité Internationale des Arts in Paris – made possible through collaboration with the Incontri Internazionali d'Arte. Closely linked to 6ARTISTA is the project of residence for curators, through which the foundation entrusts a young curator with part of its exhibition programme, allowing him or her to tackle every aspect of curatorial activity. The background of the curators in residence, their personal inclinations and their interests exercise a decisive influence on the foundation's activity.

The Pastificio Cerere is the first institution in Italy that has been able to put artistic and curatorial training on the same plane, making possible a continuous and fruitful exchange of experiences, in the conviction that a good curator is above all the artists' fellow traveller. The curator in residence in 2012 is Michele D'Aurizio (Chieti, 1985), who has organized two exhibition projects for the foundation, inviting the artists Nina Könnemann and Sam Pulitzer, and curated two of the series of events that make up the project "Postcard from..." with the artists Alistair Frost and Allison Katz. He has been given the task of curating the exhibition by Francesco Fonassi and Margherita Moscardini, winners of the third 6ARTISTA competition, at the MACRO. Over the course of the last nine months, the two artists in residence have worked on highly complex and multi-layered projects. While Fonassi (Brescia, 1986) has carried out research into the human voice as the first musical instrument given to humanity – confirming his interest in sound as a physical as well as cultural phenomenon – Margherita Moscardini (Donoratico, Livorno, 1981) has conceived a series of volumes which collect videos of monoliths, expression of her interest into architectural modules that, notwithstanding their otherness within a specific context, have achieved a certain bond with the landscape. The two artists and the curator have operated side by side during their period of residence, in the process of devising and organizing the exhibition presented at the MACRO; the results of this long work are documented in this volume.

Fabio Dal Boni

Direttore Comunicazione e Immagine
Allianz Spa

Arte e impresa sono elementi centrali nello spartito di una società civile ed evoluta e diventano una combinazione essenziale di fronte alle divisioni e ai contrasti del nostro tempo. L'energia sprigionata dalla componente artistica valica i confini ed è in grado di tradursi in collante fra popoli e paesi; può avvicinare e amalgamare, specie nella delicata costruzione della casa europea, culture e punti di vista, economia e politica, missioni e visioni. In quest'ottica, incoraggiare e sostenere giovani talenti che aprono nuove strade e offrono differenti prospettive rientra pienamente tra gli interventi di Allianz nel campo della responsabilità sociale. Le intuizioni e l'entusiasmo delle nuove generazioni, la loro vocazione a cercare, la loro disponibilità a sperimentare sono determinanti per una crescita economica e culturale solida e sostenibile. Siamo orgogliosi di aver fatto nascere e crescere 6ARTISTA perché lo spirito di innovazione del progetto e l'interpretazione data dagli artisti che si sono susseguiti hanno ben riconfermato il bisogno di arte e cultura che collega quotidiano e pianificazione, che crea legami tra mentalità e linguaggi diversi. Il dialogo che ne emerge è strumento dirompente di scambio e fonte di apertura mentale. Questo concetto va seminato tra i giovani, perché nascano nuovi interpreti e scaturiscano nuove ispirazioni. L'arte costruisce, ma contestualmente pone interrogativi, mette in discussione. Coinvolge l'intelletto e le emozioni di chi la guarda, e proprio per questo ne alimenta la forza creativa.

Le aziende sono chiamate a trarre dall'arte non soltanto ispirazione, ma un vero nutrimento della propria capacità e volontà di innovare e di rinnovarsi. Molti studiosi indicano conoscenza e creatività quali snodi chiave per capire e percepire l'economia di quest'epoca. Nelle grandi aziende contemporanee, abituate a muoversi su scacchieri globali, la capacità di confrontarsi con l'ispirazione artistica accorcia la distanza tra i valori delle missioni aziendali e la sete di servizi del mondo reale e locale al quale esse stesse si rivolgono.

Quando questo avviene, ne beneficiano non soltanto le singole aziende o i singoli individui, ma l'economia e la collettività in generale. Quello che una volta si definiva mecenatismo aziendale diventa così, per le imprese più sensibili, un rapporto quasi organico con il mondo dell'arte e della cultura: intercettare le tendenze artistiche e culturali che influenzeranno la società dà la possibilità di ricavarne una straordinaria iniezione di capitale immateriale in grado di generare nel tempo grandi ritorni in termini d'innovazione e interazione positiva con gli ambienti esterni. L'impegno verso la nascita e la crescita di talenti che da sempre caratterizza il Gruppo Allianz a livello italiano e internazionale vuole essere semplicemente e proprio questo: investire nei giovani è investire sul futuro.

Fabio Dal Boni

Head of Communications and Image Allianz SpA

Art and business are central elements in the framework of a civilized and advanced society and become an essential combination in the face of the divisions and contrasts of our time. The energy unleashed by the artistic component crosses borders and is able to act as a bond between peoples and nations; it can bring together and amalgamate, especially in the delicate process of construction of the European homeland, cultures and points of view, economy and politics, missions and visions. From this perspective, encouraging and supporting young talents who are opening up new directions and offering different prospects is fully in keeping with the interventions made by Allianz in the field of social responsibility. The intuitions and enthusiasm of the new generations, their gift for seeking and their readiness to experiment are decisive for solid and sustainable economic and cultural growth. We are proud to have been involved in the birth and growth of 6ARTISTA because the project's spirit of innovation and the interpretation given to it by the artists who have taken part have fully confirmed the need for art and culture that connect everyday life and planning, that create links between different mind-sets and languages. The dialogue that emerges from this is a powerful vehicle of exchange and source of open-mindedness. This concept needs to be spread among the young, so that new interpreters emerge and new inspirations flow. Art constructs, but at the same time raises questions, makes challenges. It absorbs the intellect and the emotions of the

people who look at it, and for this very reason bolsters their creative powers. Companies are called on to draw not just inspiration from art, but nourishment for their own capacity and desire to innovate and renew themselves. Many experts regard knowledge and creativity as key to grasping and understanding the economics of this age. In the big corporations of the present day, accustomed to moving on a global playing field, the ability to turn to art for inspiration reduces the distance between the values of company missions and the need for services on the part of the real and local world with which they have to deal. When this happens, it is not just individual companies or people who benefit, but the economy and the community in general. Thus what used to be called corporate patronage becomes, for the more sensitive companies, an almost organic relationship with the world of art and culture: picking up on the artistic and cultural trends that are going to influence society offers the possibility of obtaining an extraordinary injection of immaterial capital that is capable of producing over time great returns in terms of innovation and positive interaction with the outside world. The commitment to the birth and development of new talents that has always characterized the Allianz Group at the Italian and international level is rooted simply in this fact: investing in the young means investing in the future.

Bartolomeo Pietromarchi

Direttore MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma

Il MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma ospita per il terzo anno consecutivo la mostra finale di 6ARTISTA, il programma di formazione che supporta l'inserimento nel circuito dell'arte contemporanea di giovani artisti che vivono in Italia, una risposta concreta e incisiva in un periodo storico difficile per la crescita professionale della nuova generazione creativa. Il progetto espositivo testimonia il sodalizio fra Fondazione Pastificio Cerere, Civita e MACRO volto a consolidare l'impegno per la costruzione di una rete culturale internazionale che offra ai giovani artisti un solido futuro.

I vincitori di questa terza edizione, Francesco Fonassi e Margherita Moscardini, sono chiamati a confrontarsi con gli spazi del Museo sotto la guida del giovane curatore Michele D'Aurizio, attraverso opere sviluppate appositamente per l'esposizione. La videoinstallazione di Francesco Fonassi, una riflessione sul suono sia come fenomeno fisico che culturale, e l'installazione di Margherita Moscardini, un progetto *ongoing* composto da una serie di volumi che raccoglie video di monoliti, entrano in dialogo in modo sensibile e originale con la Project Room 2, lo spazio espositivo che le ospita.

Il progetto 6ARTISTA si inserisce pienamente nell'ampio programma di mostre, eventi e attività educative e di approfondimento del MACRO. Anche il programma Artisti in residenza del Museo — che prevede un lungo periodo di soggiorno al MACRO per quattro artisti, due italiani e due stranieri — si conclude con un progetto espositivo volto a interpretare e attivare i grandi studi

messi a loro disposizione, innescando dialoghi e corrispondenze che vanno al di là delle contingenze spazio-temporali. La concomitanza della presentazione al pubblico dell'opera di questi giovani artisti contribuisce a rafforzare la percezione del significato e dell'importanza di queste iniziative, della collaborazione e sinergia tra i settori pubblico e privato, e della varietà e validità del panorama italiano della giovane produzione artistica.

Bartolomeo Pietromarchi

Director of the MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma

For the third year in a row the MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma is hosting the final exhibition of 6ARTISTA, the training programme that is intended to support the insertion of young artists living in Italy into the circles of contemporary art, a concrete and incisive response in a historical period difficult for the professional development of the new generation of creative people. The exhibition project bears witness to the partnership between Fondazione Pastificio Cerere, Civita and MACRO, aimed at cementing their commitment to the creation of an international cultural network that will offer young artists a stable future.

The winners of the third 6ARTISTA competition, Francesco Fonassi and Margherita Moscardini, have been called on to interact with the spaces of the museum under the guidance of the young curator Michele D'Aurizio, through works developed specifically for the exhibition. Francesco Fonassi's video installation, a reflection on sound both as a physical and as a cultural phenomenon, and Margherita Moscardini's installation, an ongoing project featuring a series of volumes which collect videos of monoliths, hold a sensitive and original dialogue with Project Room 2, the exhibition space that houses their works.

The 6ARTISTA project fits in fully with the MACRO's extensive programme of exhibitions, events and educational and informative activities. The museum's Artists in Residence programme - which provides for a long stay at the MACRO by four artists, two Italians and two

foreigners - concludes with an exhibition project intended to interpret and put into operation the large studios placed at their disposal, sparking off dialogues and exchanges that go beyond the contingencies of space and time. The coincidence of the presentation of the work of these young artists to the public helps to reinforce the perception of the significance and importance of these initiatives, of the collaboration and synergy between the public and private sectors, and of the variety and validity of the whole range of production by young Italian artists.





1

4

3

5

2

9



SUN
NITE

Introduzione

Michele D'Aurizio

Nel 1972, Harald Szeemann incluse nell'edizione di Documenta che era stato chiamato a curare una sezione denominata "Mitologie individuali" (*Individuelle Mythologien*). La sezione racchiudeva 95 dei 180 artisti invitati dal curatore (Baselitz, Polke, Penck, Ruscha, Paolini, Nitsch, Brecht, Filliou, Boltanski, Thek, per citarne alcuni), il quale ne definiva le opere "fenomeni senza denominatore comune, tuttavia comprensibili come parte di un'idea della storia dell'arte dell'intensità, che non si riferisce soltanto a criteri formali, bensì all'identità tra intenzione ed espressione".¹

Szeemann aspirava a trascendere le categorie stilistiche – e così l'interpretazione estetizzante dell'*art pour l'art* – introducendo un approfondimento sul vissuto di alcuni artisti e di conseguenza sui sistemi simbolici attraverso i quali quelli assimilano la quotidianità: come scrisse Dieter Bachmann, lo "spazio spirituale in cui ciascun singolo situa quei segni che per lui rappresentano il suo mondo".²

Di fronte allo svuotamento di significato delle rappresentazioni e narrazioni religiose, storiche e culturali di cui soffre la contemporaneità, l'arte, nella sua capacità di districarsi coscientemente all'interno della produzione visiva, e al tempo stesso di orientare quella discorsiva, ha favorito la delineazione di immaginari, vocabolari, attitudini che, indipendentemente dal far capo a un singolo artista o a una comunità, hanno contribuito ad arginare la dispersione dei segni. Ogni artista, in fondo, struttura la propria pratica come un tentativo di delineare una "mitologia individuale", più o meno articolata, che in virtù della sua carica di senso possa riflettersi nel pensiero collettivo e stimolarne un'evoluzione. Per citare il felice titolo che Daniel Birnbaum scelse per la 53. Esposizione Internazionale d'Arte alla Biennale di Venezia del 2009, gli artisti "fanno mondi";³ e tali "mondi" sono tanto più immanenti, decifrabili, autentici quanto più i sistemi simbolici sui quali si fondano sono "spontanei", condivisi, tali da stimolare l'emersione di scenari di comunione, empatia e fiducia reciproca.

La ricerca di Francesco Fonassi (Brescia, 1986) è un esempio efficace di tale concezione della produzione artistica, in quanto l'artista si avvicina all'opera proprio in virtù della sua potenzialità di evocare uno "spazio spirituale". I numerosi mezzi che ricorrono nella pratica di Fonassi sono tutti utilizzati per raccontare un unico, macroscopico fenomeno: la diffusione del suono, osservato tanto nelle sue implicazioni fisiche, fenomenologiche appunto, che culturali. Fonassi abbraccia il suono per la capacità di definire scenari al tempo stesso di immanenza e trascendenza, scientificità e misticismo, interpre-

tando quindi l'ascolto da parte dello spettatore tanto come una dinamica della ricezione quanto come un invito alla produzione di narrazioni e immaginari.

Kollaps, Aufstieg (2012), l'opera che Fonassi presenta al MACRO di Roma, a conclusione dei due periodi di residenza, intrapresi in qualità di vincitore della III edizione del premio 6ARTISTA, presso la Fondazione Pastificio Cerere di Roma e la Cité Internationale des Arts di Parigi – opera di cui questa pubblicazione rappresenta un'appendice – riafferma l'interesse dell'artista nel suono ed esplora uno dei mezzi di produzione sonora più complessi: la voce umana. *Kollaps, Aufstieg* è infatti una video-installazione concepita come una riflessione sulla voce e sui suoi effetti nello spazio-tempo.

L'artista combina qui due scenari: il sito archeologico della Piramide del Sole, a Visoko (Bosnia-Ercegovina); e un laboratorio di ricerca sul rumore. Rinvenuta nel 2005 all'interno di una montagna, la Piramide del Sole è attualmente oggetto di studi archeo-acustici da parte di un gruppo di ricercatori italiani e croati, che nel corso di esperimenti sul propagarsi della voce umana nei cunicoli sotterranei chiedono a *performer* di eseguire canti antichi all'interno della Piramide. Fonassi invita una cantante professionista a fare della sua voce la protagonista dell'opera. La voce femminile disegna gli spazi dentro i quali la cantante si muove – i cunicoli, il paesaggio intorno alla Piramide, la camera riverberante nel laboratorio – utilizzando come partitura i limiti del campo audiovisivo imposti dallo stesso artista, entro i quali la cantante improvvisa liberamente. L'esperienza sonora del corpo-voce è riproposta fedelmente nell'installazione, nel tentativo di ricreare un'atmosfera antica, dove la voce torna a essere il primo strumento musicale dato all'uomo, nonché un canale prediletto attraverso il quale esprimere il rapporto tra l'umano e il divino.

Questa pubblicazione raccoglie parte del materiale visivo prodotto a compendio della video-installazione, accompagnato da un testo scritto da Fonassi, nel quale sono articolati i riferimenti culturali che sottostanno a *Kollaps, Aufstieg* e le testimonianze di figure che hanno "accompagnato" l'artista nella riflessione sull'opera – in particolare Paolo Debortolis, direttore dell'SB Research Group che sta studiando la Piramide del Sole; e Letizia Fiorenza Sautter, cantante e ricercatrice invitata da Fonassi e prestare la propria voce. Una conversazione tra l'artista e Lorenzo Macioce nella quale sono discusse le proprietà documentarie e insieme di finzione del mezzo audiovisivo, costituisce un *post scriptum* all'esperienza di *Kollaps, Aufstieg*.

¹ Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, 1981, p. 89, in Anna Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel*, Costa & Nolan, Milano, 1997, p. 63.

² Dieter Bachmann, in Anna Cestelli Guidi, op. cit., p. 64.

³ Cfr. Daniel Birnbaum, Jochen Volz (ed.), 53. *Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi Making Worlds*, Marsilio, Venezia, 2009.

Introduction

Michele D'Aurizio

In 1972 Harald Szeemann, called on to the 5th edition of Documenta in Kassel, included a section entitled 'Individual Mythologies' (*Individuelle Mythologien*). The section comprised 95 of the 180 artists he had invited to take part in the event (Baselitz, Polke, Penck, Ruscha, Paolini, Nitsch, Brecht, Filliou, Boltanski and Thek, to mention just a few), whose works he defined as 'phenomena without a common denominator, yet comprehensible as part of an idea of the history of the art of intensity, which does not refer solely to formal criteria, but rather to the identity of intention and expression'.¹

Szeemann aspired to transcend stylistic categories – and thus the aestheticizing interpretation of l'art pour l'art – by introducing a closer examination of the experience of some artists and as a consequence of the symbolic systems through which they assimilated everyday existence: as Dieter Bachmann put it, the 'spiritual space in which each individual locates the signs that for him represent his world'.²

In the face of the emptying of the meaning of religious, historical and cultural representations and narrations from which we suffer in modern times, art, in its capacity to pick its way consciously through visual production, and at the same time to guide that of discourse, has favoured the delineation of imageries, vocabularies and attitudes that, independently of whether they refer to an individual artist or a community, have helped to stem the dispersion of signs. Every artist, when all is said and done, structures his practice as an attempt to outline an 'individual mythology', of greater or lesser complexity, that by virtue of its content of meaning can have an effect on collective thinking and stimulate its evolution. To cite the apt title that Daniel Birnbaum chose for the 53rd International Exhibition of Art at the Venice Biennale in 2009, artists 'make worlds';³ and these 'worlds' are all the more immanent, decipherable and authentic the more the symbolic systems on which they are based are 'spontaneous' and shared, so as to stimulate the emergence of scenarios of communion, empathy and mutual trust.

The research of Francesco Fonassi (Brescia, 1986) is an effective example of this conception of artistic production, in that the artist approaches the work precisely by virtue of its potential to evoke a 'spiritual space'. The numerous media of which Fonassi makes use in his practice are all utilized to recount a single, macroscopic phenomenon: the diffusion of sound, observed as much in its physical, phenomenological implications as in its cultural ones. Fonassi embraces sound for its capacity to define scenarios at once of immanence and transcendence, of a scientific and a mystical character, interpreting

therefore the listening on the part of the audience both as a dynamics of reception and as an invitation to the production of narrations and imaginations.

Kollaps, Aufstieg (2012), the work that Fonassi is presenting at the MACRO in Rome at the conclusion of his two periods of residence, undertaken as the winner of the third 6ARTIS-TA prize, at the Fondazione Pastificio Cerere in Rome and the Cité Internationale des Arts in Paris – a work of which this publication represents an appendix – reaffirms the artist's interest in sound and explores one of the most complex means of sound production: the human voice. *Kollaps, Aufstieg* is in fact a video-installation conceived as a reflection on the voice and on its effects in space-time.

Here the artist combines two scenarios: the archaeological site of the Pyramid of the Sun at Visoko (Bosnia-Herzegovina) and a laboratory carrying out research into noise. Discovered in 2005 inside a hill, the Pyramid of the Sun is currently the subject of archaeoacoustic studies conducted by a group of Italian and Croatian researchers, who in the course of their experiments on the propagation of the human voice in the underground passages ask performers to sing ancient songs inside the pyramid. Fonassi has invited a professional singer to make her voice the protagonist of the work. The female voice designs the spaces in which the singer moves – the tunnels, the landscape around the pyramid, the reverberation chamber in the laboratory – using as a score the limits of the audio-visual field imposed by the artist himself, within which the singer improvises freely. The aural experience of the body-voice is re-proposed faithfully in the installation, in an attempt to re-create an ancient atmosphere in which the voice goes back to being the first of humanity's musical instruments, as well as a favourite channel through which to express the relationship between the human and the divine.

This publication contains part of the visual material produced as an abridged form of the video-installation, accompanied by a text written by Fonassi in which the cultural references that underpin *Kollaps, Aufstieg* are laid out, along with the testimonies of people who have 'accompanied' the artist in the reflection on his work – in particular Paolo Debertolis, director of the SB Research Group that is studying the Pyramid of the Sun; and Letizia Fiorenza Sautter, singer and researcher invited by Fonassi to contribute her voice. A conversation between the artist and Lorenzo Macioce, in which the documentary and at the same time fictional properties of the audio-visual medium are discussed, constitutes a postscript to the experience of *Kollaps, Aufstieg*.

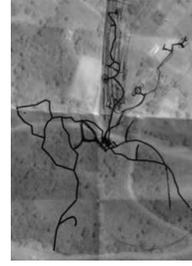
¹ Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, 1981, p. 89. The passage has been translated from the Italian version in Anna Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel*. Milan: Costa & Nolan, 1997, p. 63.

² Dieter Bachmann, in Anna Cestelli Guidi, op. cit., p. 64.

³ See Daniel Birnbaum and Jochen Volz (eds.), *53. Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi / Making Worlds*. Venice: Marsilio, 2009.



p. 0, 81



p. 12-13



p. 14-15



p. 16-17



p. 38-39



p. 40-41



p. 42-43



p. 44



p. 45



p. 46-47



p. 48



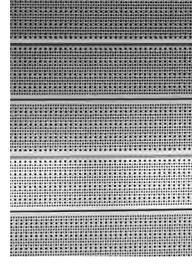
p. 49



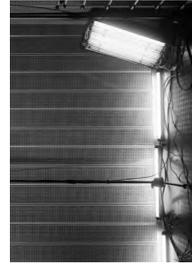
p. 50



p. 51



p. 52



p. 53



p. 54



p. 55



p. 56-57



p. 58



p. 59



p. 60-61



p. 62



p. 63



p. 64



p. 65



p. 66



p. 67



p. 68-69

p. 38-39

Camera semi-anechoica, Fabriano (I)

Le camere anecoiche, o semi-anechoiche, sono ambienti di laboratorio strutturati in modo da ridurre il più possibile la riflessione di segnali sulle pareti. Presentano tali caratteristiche sia dal punto di vista acustico che elettromagnetico, a seconda dello scopo per le quali vengono realizzate. Sono comunemente utilizzate per effettuare delle misure in condizioni controllate.

p. 40-41

Camera riverberante, Fabriano (I)

Le camere riverberanti sono sale appositamente progettate al cui interno si realizza una distribuzione di campo elettromagnetico mediamente uniforme nel tempo e nello spazio. Caratteristica peculiare di una camera riverberante è la presenza di superfici riflettenti non parallele.

p. 42-43

Tunnel di Ravne, Visoko (BiH)

Il Tunnel di Ravne si costituisce in un labirinto sotterraneo di circa 15 km che collega tutti i siti di interesse archeologico della valle di Visoko. Riaperti dal 2008 per un tratto di circa 3 km a ridosso della Piramide del Sole. Sono attualmente soggetto di ricerche nel campo della propagazione della voce umana.

p. 68-69

Piramide del Sole, Visoko (BiH)

La più grande del complesso di tre colline che, secondo teorie recenti, risalgono al periodo neolitico e sono state modellate nel corso del tempo costituendosi in forma piramidale. Registrazioni specifiche testimoniano un'emissione di ultrasuoni percepibile sulla cima, dovute a un fenomeno elettromagnetico.

p. 38-39

Semi-anechoic chamber, Fabriano (I)

Anechoic, or semi-anechoic, chambers are laboratory spaces structured in such a way as to reduce the reflection of signals from the walls to a minimum. They present such characteristics from either the acoustic or the electromagnetic viewpoint, depending on the purpose for which they are built. They are commonly used to make measurements under controlled conditions.

p. 40-41

Reverberation chamber, Fabriano (I)

Reverberation chambers are rooms specially designed to create a distribution of sound or an electromagnetic field that is on average uniform in time and space. A distinctive characteristic of a reverberation chamber is the presence of non-parallel reflective surfaces.

p. 42-43

Ravne tunnels, Visoko (BiH)

The Ravne tunnels are an underground labyrinth extending for about 15 km that connects all the sites of archaeological interest in the Visoko valley. In 2008 a stretch of about 3 km was reopened near the Pyramid of the Sun. They are currently being used for research in the field of the propagation of the human voice.

p. 68-69

Pyramid of the Sun, Visoko (BiH)

The largest of the cluster of three hills that, according to recent theories, date from the Neolithic period and have been modelled over the course of time into the shape of pyramids. Specially made recordings have detected an emission of ultrasound that is perceptible at the top, caused by an electromagnetic phenomenon.

Kollaps, Aufstieg.

Francesco Fonassi

La mia rivolta è sigillata in una borsa, e tu applichi colla sul mio errore. Comunque, un monte stesso, cadendo, scomparirà, e perfino una roccia sarà spostata dal suo luogo. GB, 14:17 – 18

¹Hegel definì il suono come "la scomparsa dell'essere nell'atto dell'essere", ma l'invenzione di Edison sospese tale dipartita. "Il parlare è diventato, per così dire, immortale" dichiarò lo *Scientific American* in seguito ad una dimostrazione del fonografo a cilindro. (Jelena Miskin, in un recente articolo su *Diorama Mag*, "Electronic Voice Phenomena", a proposito dell'EVP, un'intrusione vocale dall'origine sconosciuta in grado di interferire con canali trasmissivi e apparecchiature di registrazione, e di pratiche di alcuni musicisti, scienziati e psicologi connesse a questo fenomeno.)

Il testo che segue non ha nessuna pretesa esplicativa, non intende giustificare né completare la visione dell'audiovisivo. Piuttosto apre una questione più ampia sui punti di contatto tra ricerca scientifica, pratica vocale e interesse al tempo del paesaggio e alla sua percezione. Lo intenderei come un racconto veritiero di quello che mi ha portato a realizzare il progetto e di come, fuori dal *time frame* del lavoro, abbiamo vissuto alcune contraddizioni estetiche e culturali di un luogo. Attraverso questo racconto - che fonde mie considerazioni e appunti a parti di testo estratte da corrispondenze reali - cerco di riportare nell'ordine del tempo quello che non vi appartiene.

Una camera di pietra, tagliata come si taglia un diamante, vuota nella sua totale privazione, piena non appena una parola venga pronunciata al suo interno. Non si avvertono direzioni o provenienze, la sua durata è sempre uguale, si protrae il tempo zero della voce umana. Un monologo che crea lo spazio, per risonanza. Esercizi di riscaldamento della voce, respiro, soffio. Linee vocali fisse, protratte fino all'esaurimento del fiato.¹

Trieste, 27 settembre 2012

Prof. Paolo Debertolis, Università degli Studi di Trieste, direttore dell'SB Research Group

Il fatto che io abbia tanto tergiversato tutto questo tempo prima di offrirle una sponda è dovuto al fatto che abbiamo avuto parecchi problemi con loro e non potevo farle promesse senza avere la certezza di mantenerle. In realtà non hanno mai seguito le nostre indicazioni per la conservazione della struttura e a volte più che una stratigrafia il loro lavoro è purtroppo di sterro. Sembra che stiano seguendo un mitico tesoro la cui memoria è nella popolazione locale. In realtà non hanno capito che il tesoro è la struttura stessa dei tunnel che continuano a danneggiare. Così nel tratto che mi ha permesso di ottenere buoni risultati nel campo della risonanza della voce credo non siano più ottenibili risultati allo stesso livello anche con altre metodiche. L'ultimo tratto dei tunnel prima della nuova sezione, aperta e mai sigillata dai costruttori, è stata pesantemente interessata da lavori di rialzo del soffitto e allargamento della sezione, tale da facilitare l'accesso, ma anche tale da modificare il flusso d'aria presente al loro interno e che sembra giocare un ruolo fondamentale per l'effetto sonoro e di trasmissione dei segnali acustici.²

² Tutto mi fu chiarito, quel giorno. I trogloditi erano gl'Immortali; il fiumiciattolo dalle acque sabbiose, il Fiume che cercava il cavaliere. Quanto alla città la cui fama era giunta fino al Gange, da nove secoli gl'Immortali l'avevano rasa al suolo. Coi suoi resti avevano eretto, nello stesso luogo, l'insensata città che avevo percorsa; sorta di parodia o d'inverso e anche tempio degli dei irrazionali che governano il mondo e dei quali nulla sappiamo, se non che non somigliano all'uomo. Quella fondazione fu l'ultimo simbolo cui accondiscesero gl'Immortali; essa segna una tappa nella quale, giudicando vana ogni impresa, essi stabilirono di vivere nel pensiero, nella pura speculazione. Eressero la fabbrica, la dimenticarono e andarono ad abitare nelle grotte. Assorti, non avvertivano quasi il mondo fisico. (Da "L'immortale", in *L'Aleph* di Jorge Louis Borges, 1949)

Sembra quasi, in effetti, che l'archeologia celibe di cui si operano gli abitanti della cittadina sia un perpetuo modellare la montagna. Non c'è mitologia che non abbia fondamenta reali e che non cerchi di scavare portando alla luce la stessa antichità di cui lo scavo si impossessa, con la stessa perizia che la scienza adopera per giustificare l'azione stessa del test: crollano i Tunnel di Ravne e gli operai ricominciano ad immaginarne la geografia. Così la storia di una civiltà neolitica viene continuamente riscritta, così come la cronostatigrafia testimonia che la storia stessa, umana, abbia avuto luogo. Quello che ricordo è un grido al limite del grottesco, ma ancora soave perché d'istinto.

Nessuna risposta, ma una depressione acustica mette in pericolo le traiettorie che abbiamo percorso, come se il concerto di un pioniere eclettico ed isolante si dovesse affrontare con i tappi alle orecchie.

³ Da inserire una considerazione riguardo l'idea di "collina" come immagine di un limite, di un possesso e di una protezione; l'orizzonte desertico, la potenza del "tragitto"(a). I numerosi miti sulla natura acustica della creazione del mondo (b), dell'intonare e del ripetere la voce del tuono, il centro di risonanza insito nella caverna, il sacrificio sonoro e il grido. La Vertigine. "Ciò che rende così incomparabile la primissima vista del villaggio, di una città in un paesaggio è il fatto che in essa il lontano risuona in strettissima comunione con il vicino. L'assuefazione non ha ancora fatto il suo lavoro." (c) Il ritrovarsi e il riconoscere accecano l'improvvisazione quale forma di conoscenza, tale è un paesaggio oscurato dall'assuefazione di cui sopra. (a) Paul Virilio, *Città Panico*, 2005; (b) Marius Schneider, *La musica primitiva*, 1992; (c) Walter Benjamin, *Infanzia berlinese attorno al 1900*, 1938

Così in profondità, se la pressione della montagna agisse come durante un'immersione subacquea, e uno strano malessere da *ivresse des grandes profondeurs* (ebbrezza da grandi profondità) ci avesse investito. Un miraggio che finga di svelare le coordinate geografiche genera la stessa euforia. Ora quello che succede in superficie, per contrasto, è a sua volta immersione.

La peggior posizione per resistere ad un'esplosione subacquea, la quale si propaga con maggior forza lungo la linea di minor resistenza, è quella verticale dal basso in alto. Questo il movimento che porta a cogliere un punto debole, di rottura della voce umana, e l'aria che respiriamo veicola l'oggetto stesso del nostro disorientamento: ripetiamo in laboratorio quello che abbiamo osservato, o vi studiamo quello che andiamo ad ascoltare e abbiamo necessità di possedere un documento che ne attesti l'esperienza.

Non si conta su di una voce, ma attraverso di essa. Tentare di osservarla nell'arco della sua estensione, riprenderla, sezionarla, testare la sua resistenza, evocarne lo spostamento e la variazione.

Ambisco a vedere la voce impossessarsi dei luoghi che andremo a sondare, disegnarne i confini, rintracciarne i punti cardinali, crollare.

Trieste, 19 ottobre 2012

Prof. Paolo Debertolis, Università degli Studi di Trieste, direttore dell'SB Research Group

Dunque riassumendo rapidamente la nostra metodica, diciamo che abbiamo usato due diverse apparecchiature di registrazione con dinamica estesa anche nel campo degli ultrasuoni e con una campionatura a 96.000Hz (Marantz PMD661 e Zoom H4N). Abbiamo usato dei microfoni in aria da studio (Sennheiser MKH 800 Twin a condensatore, risposta in frequenza 10Hz - 50.000Hz) per registrare la voce dei cantanti e contemporaneamente dei microfoni ultrasensibili omnidirezionali in acqua (idrofoni) per registrare l'effetto della risonanza dei tunnel (Aquarian Hydrophone H2a-XLR, risposta in frequenza da ←10Hz a →100.000Hz). L'acqua agiva da parabola nel raccogliere la vibrazione della struttura. In studio abbiamo sovrapposto le quattro tracce stereo, verificando una risposta in frequenza dei tunnel a 74Hz, molto potente alla fine di ogni brano musicale di canto armonico. Per quanto riguarda i brani eseguiti, abbiamo verificato che la risposta si ottiene solo con il canto armonico e non con brani musicali tradizionali. In particolare abbiamo eseguito dei brani in aramaico per sola voce femminile (due brani) e canti tibetani per voce maschile (un brano) senza sortire effetto. L'effetto l'abbiamo ottenuto solo con il canto armonico del quale la cantante Denise Cannas è cultrice. È stato come attivare un pulsante. Lei teneva la stessa nota con piccole variazioni per circa un minuto e per un altro minuto facevamo totale silenzio. La risposta al termine di ogni brano, se di brano si può parlare, iniziava già dopo alcuni secondi e permaneva per circa 20 secondi dopo la fine del canto con diversa espressività a seconda della nota. Non so se è accaduto anche a voi, ma ci siamo trovati leggermente alterati dopo due ore di permanenza nel tunnel con un senso di euforia inconsueto e non basato sulla autosuggestione, visto che eravamo frequentatori abituali dei tunnel.³

Il tentativo di regredire a una forma vocale il più antica possibile, nel cuore della montagna, sul fondo di uno scavo dove niente si costruisce se non lo scavo stesso. Era l'esercizio svolto durante le prove a cui ho assistito il punto di contatto extra-musicale da cui partire per derivare quelle stesse regole che costringono. Da cui derivare il respiro. Richiami ciechi lanciati per costituirsi in una topografia vocale atta a presentare la nostra presenza.

Un'improvvisazione su schemi cercando un'interlocutore che ha impresso la sua voce sulle superfici che ora incontriamo, come descrivere scientificamente un rito liturgico senza infrangerne la temporalità, quindi fingere che non siamo qui e ora.

Uster, Zurigo, 24 ottobre 2012
Letizia Fiorenza Sautter, cantante e ricercatrice

Ti mando il testo promesso, scritto nei tre aeroporti in cui ho passato la mattina del 6 ottobre, in viaggio per Firenze, mentre tu e i ragazzi già eravate di nuovo sottoterra, nei tunnel di Ravne. Appunti da tre luoghi di transito: gli aeroporti di Sarajevo, Zagabria, Zurigo, luoghi neutri di decollo e atterraggio, di ascesa e discesa; usando le tue parole: "aufstieg" e "kollaps". Nel mio corpo, stanco dopo il lavoro dei giorni precedenti e la sveglia alle tre e mezzo di mattina, la menta giocava e associava sensazioni e parole, suggerendo che tutto era chiaro, giusto, coerente, che finalmente avrei capito cosa tiene insieme il mondo. Riconosciuto a mente fredda l'inganno, mi disciplino ora e metto ordine ai pensieri sparsi sui miei foglietti. Parliamo del respiro e dello spazio, come quando ci incontrammo per la prima volta a Roma.

Mettendoci in uno stato di raccoglimento possiamo percepire il movimento del respiro che non si limita ai polmoni, ma che pervade e coinvolge tutto il corpo, se questo glielo permette. L'inspiro apre il corpo che si dilata per accoglierlo, crea uno spazio percepibile. L'espiro, nato dalla percezione dello spazio, prende una direzione e diventa atto creativo se trasformato in suono (in verità prima ancora di essere articolato, essendo la sua potenzialità già viva prima ancora della fonazione). La pausa è il momento del nulla, un nulla però ricco, carico dell'attesa del nuovo impulso vitale.

L'inspiro nato nello spazio pelvico crea la percezione di un espiro ascendente, quello nato nello spazio del torace alto un espiro discendente. Inspiro ed espiro che si muovono in direzione verticale, un movimento percepibile singolarmente o contemporaneamente, che crea un flusso continuo dall'alto al basso e dal basso all'alto. Questo flusso, questa corrente di verticalità è attraversata e centrata dal respiro orizzontale percepibile se la nostra attenzione è rivolta al movimento laterale e sagittale dello spazio addominale, che si allarga e si contrae. Le direzioni del respiro cercano un loro equilibrio, si penetrano, si incontrano, si scontrano pure, si intralciano, a volte si fondono fino a creare, centrandosi, un nucleo. In completo equilibrio le forze opposte sembrano annullarsi. In stati di profonda meditazione, quando il movimento del respiro si riduce a un semplice pulsare, queste forze in equilibrio creano uno spazio apparentemente immobile. Nessun movimento, nessuna direzione e perciò assenza di tempo, minuscolo nirvana, instant illumination: uno spiraglio sull'eternità. Un attimo dopo lo squilibrio ricrea il movimento, la

polarità, il flusso potenzialmente continuo che invece, a strappi e strattoni, è la nostra realtà. Anche cantando questi attimi di completo equilibrio tra dentro e fuori, tra respiro e voce accadono e, nonostante abbia timore ad adoperare queste espressioni, sono attimi di riconciliazione con il mondo. Parliamo del respiro e della voce. Il respiro che diventa voce mette in vibrazione tutto il corpo e lo spazio interno che a sua volta dà forma al respiro e conferisce alla voce il suo timbro, il suo colore, anche la sua qualità emotiva, implicita o esplicita che sia. Cantando lo spazio interno vibrante entra in risonanza con lo spazio esterno. Un interlocutore mi sentirà perché il suo stesso corpo, toccato dal mio suono, comincerà a vibrare. Nel nostro caso mi proponesti di entrare in contatto non con una persona ma con uno spazio, anzi con quattro spazi: la camera semianecoica e la camera riverberante nel laboratorio a Fabriano, i tunnel di Ravne e la cima della Piramide del Sole a Visoko, in Bosnia-Herzegovina.

La camera semianecoica, in cui cominciamo a lavorare, è angusta e avara di risposta. Reagisco con un battito cardiaco accelerato; il respiro si appiattisce, si rinchiude nell'involucro del corpo e riprende consistenza solo quando si ricorda che può riconquistare lo spazio negatogli, ridotto ma non annientato dalla restrizione imposta, e può restare incolume seguendo i limiti che separano dentro e fuori. La voce è piccola ma presente; riaffiora la consapevolezza di un Sé inespugnabile. Respiro e voce creano un vibrante e trasparente schermo protettivo e scandiscono in un ritmo continuo la mia identità. Ed ecco che la voce si accende, si rivolge alla superficie delle pareti – piccoli fori che la risucchiano – ma lei insiste, si accontenta del poco riscontro, riafferma il proprio territorio, lo fa suo, compone e scompone le parole convenute: "ascent", "collapse", "mapping", "shift", "falling", "traces", "desert", "le trait cède".

Ritroviamo l'angustia nei tunnel di Ravne, angustia intrisa di umidità, labirinto pericolante, le pareti bitorzolute che si sgretolano se inavvertitamente le urti. La voce descrive il percorso da un tunnel all'altro come mani tese al buio. Voce che tasta, tocca, sfiora il conglomerato roccioso, si avvicina e si allontana, aggredisce pur di superare la propria ansia, si nasconde; riveste le superfici di una pellicola sonora per appropriarsene, tesse dei filamenti come il micelio bianco sulle travi di sostegno dei tunnel; diventa natura organica, si riprende il suo spazio lì dove l'intervento umano l'ha temporaneamente disturbato. Per quanto effimera, lascia la sua traccia; il suo alito, tiepido e umido, si mischia alle emanazioni della roccia, contribuisce alla nascita di nuovi organismi – un succedersi di microscopici atti creativi. Che contrasto dalla camera riverberante: il minimo suono ampli-

ficato, presente anche dopo l'inizio del suono successivo, sensazione di spazio infinito, inventiva a briglie sciolte, sentimento di onnipotenza, vanità anche, hybris. La tua sobria intimazione dopo un'ora di improvvisazione libera. La piramide, la collina di Visoko, meta di famiglie per il picnic festivo e di seguaci di dubbia, polimorfica dottrina esoterica; il nostro spazio esterno definito dai cinque microfoni piazzati in un pentagono non voluto. La voce si perde, diventa fiato, soffio, affanno, sgomento davanti alla mancanza di limiti, sospiro. La forza che l'ha portata alla luce del sole si è estinta, confrontata con la realtà della vita in superficie, ansima e si spegne. Immaginavi un sacrificio sonoro. Nonostante il mio scetticismo (quale cantante accetta deliberatamente di sacrificare la propria voce?) è successo. Il mio corpo, scosso dall'energia scaturita dalle improvvisazioni, provato dai viaggi, dal freddo e dall'umidità, ha realmente ceduto.

Kollaps, Aufstieg.
Francesco Fonassi

¹Hegel defined sound as “a disappearing of being in the act of being”, but Edison’s invention put a halt to this passing away. “Speech has become, as it were, immortal” declared the *Scientific American* following a demonstration of the cylinder phonograph. (Jelena Miskin, in a recent article in *Diorama Mag*, on the subject of ‘Electronic Voice Phenomena’, a vocal intrusion of unknown origin interfering with broadcasts and recordings, and the practices of some musicians, scientists and psychologists connected with these phenomena.)

*My revolt is sealed in a bag, and you put glue on my error.
In any case, a mountain itself, falling, will vanish, and even
a rock will be shifted from its place.
GB, 14:17 – 18*

The text that follows makes no pretence to be explanatory, nor does it set out to justify or complement a viewing of the audio-visual work. Rather it raises a broader question on the points of contact between scientific research, vocal practice and interest in the time of the landscape and its perception. I would see it as a truthful account of what led me to carry out the project and how, outside the timeframe of the work, we have experienced some of the aesthetic and cultural contradictions of a place. Through this account, which combines my considerations and notes with extracts from actual correspondence, I shall try to bring back within the order of time what does not pertain to it.

A stone chamber, cut in the way a diamond is cut, empty in its total deprivation, full as soon as a word is pronounced inside it. You can’t sense directions or sources, its duration is always the same, the zero time of the human voice is drawn out. A monologue that creates the space, by resonance. Warm-up exercises for the voice, breath. Fixed vocal lines, protracted until the breath runs out.¹

Trieste, 27 September 2012

**Prof Paolo Debortolis, director of the SB Research Group,
University of Trieste**

The reason I have prevaricated all this time before getting back to you is due to the fact that we have had a lot of problems with them and I couldn't make you any promises without being sure I could keep them. In reality they have never followed our instructions for the conservation of the structure and at times their work has unfortunately been more a matter of digging than stratigraphy. It seems that they are looking for a mythical treasure whose memory has been preserved by the local population. They have not understood that in reality the treasure is the very structure of the tunnels on which they continue to inflict damage. So in the section that has allowed me to obtain good results in the field of the resonance of the voice I don't think it is any longer possible to get results at the same level even using other methods. The last stretch of the tunnel before the new section, open and never sealed by the builders, has been heavily affected by work to raise the ceiling and widen the section, in order to facilitate access, but this has also modified the flow of air inside them, which seems to play a fundamental role in the sound effect and in the transmission of acoustic signals.²

² That day, all was revealed to me. The Troglodytes were the Immortals; the stream and its sand-laden waters, the River sought by the rider. As for the city whose renown had spread to the very Ganges, the Immortals had destroyed it almost nine hundred years ago. Out of the shattered remains of the City's ruin they had built on the same spot the incoherent city I had wandered through – that parody or antithesis of the City which was also a temple to the irrational gods that rule the world and to those gods about whom we know nothing save that they do not resemble man. The founding of this city was the last symbol to which the Immortals had descended; it marks the point at which, esteeming all exertion vain, they resolved to live in thought, in pure speculation. They built that carapace, abandoned it, and went off to make their dwellings in the caves. In their self-absorption, they scarcely perceived the physical world. (From Jorge Luis Borges, 'The Immortal', in *The Aleph*, 1949)

It almost seems, in fact, as if the chaste archaeology carried out by the inhabitants of the town is a perpetual modelling of the mountain. There is no mythology without real foundations and that does not seek to excavate, bringing to light the very antiquity of which the excavation takes possession, with the same expertise that science employs to justify the action of the test itself: the Ravne tunnels collapse and the workmen start imagining their geography again. And so the history of a Neolithic civilization is continually rewritten, just as the chronostratigraphy testifies that the history itself, the human history, took place. What I remember is a cry verging on the grotesque, but still melodious because instinctive.

No response, but an acoustic depression threatens the trajectories that we have followed, as if the concert of an eclectic and isolating pioneer were to be tackled with plugs in the ears.

³ To be inserted here a consideration on the idea of 'hill' as image of a boundary, of a possession and a protection; the desert horizon, the power of the 'journey' (a). The numerous myths on the acoustic nature of the creation of the world (b), of the singing and repeating the voice of thunder, the centre of resonance implicit in the cavern, the aural sacrifice and the cry. The Vertigo. 'What makes so incomparable the very first sight of the village, of a city in a landscape, is the fact that in it the faraway resounds in close communion with the near. Inurement has not yet done its work.' (c) Meeting and recognizing blind improvisation as a form of understanding, so much is a landscape obscured by the inurement mentioned above. (a) Paul Virilio, *City of Panic*, 2005; (b) Marius Schneider, *Primitive Music*, 1992; (c) Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, 1938

At depth, therefore, it is as if the pressure of the mountain acted as it does during a dive, and a strange malaise, an *ivresse des grandes profondeurs* ('rapture of the deep'), had overcome us. A mirage that feigns to reveal the geographic coordinates generates the same euphoria. Now what happens on the surface, by contrast, is submersion in turn.

The worst position to withstand an underwater explosion, which propagates with greatest force along the line of least resistance, is the vertical one from below to above. This the movement that leads to catching a weak point, at which the human voice breaks, and the air that we breathe carries the very object of our disorientation: we repeat in the laboratory what we have observed, or we study what we are going to listen to and need to have something to document the experience.

You cannot count on a voice, but through it. Trying to observe it in the space of its extension, recapture it, section it, test its resistance, evoke its movement and variation.

I aspire to see the voice take possession of the places that we are going to probe, outline their bounds, locate their cardinal points, collapse.

Trieste, 19 October 2012

**Prof Paolo Debortolis, director of the SB Research Group,
University of Trieste**

Rapidly summing up our method then, let us say that we have used two different pieces of recording equipment with a dynamic range extending into ultrasound frequencies and with a 96,000 Hz sampling rate (Marantz PMD661 and Zoom H4N). We have used studio microphones in air (Sennheiser MKH 800 Twin condenser mikes, frequency response from 10 Hz to 50,000 Hz) to record the voice of the singers and at the same time ultrasensitive omnidirectional microphones in water (hydrophones) to record the effect of resonance of the tunnels (Aquarian H2a-XLR hydrophones, frequency response from \leftarrow 10 Hz to \rightarrow 100,000 Hz). The water acted as a parabolic antenna in picking up the vibration of the structure. In the studio we overlaid the four stereo tracks, detecting a very powerful frequency response of the tunnels at 74 Hz at the end of each piece of overtone singing. As far as the passages performed are concerned, we established that the response is obtained only with overtone singing and not with traditional pieces of music. In particular we performed pieces in Aramaic for solo female voice (two pieces) and Tibetan songs for male voice (one piece) without achieving the effect. The effect was achieved only with the overtone singing at which the singer Denise Cannas is expert. It was like pushing a button. She held the same note with minor variations for about a minute and for another minute we maintained total silence. The response at the end of each piece of music, if that is what we can call it, began after a few seconds and lasted for around 20 seconds after the end of the song with a different expressiveness depending on the note. I don't know if this happened to you as well, but we found ourselves in a slightly altered mental state after two hours in the tunnel, with an odd sense of euphoria and one not based on auto-suggestion, given that we were frequent visitors to the tunnels.³

The attempt to revert to as ancient a vocal form as possible, in the heart of the mountain, against the backdrop of an excavation where nothing is constructed but the excavation itself. The exercise carried out during the trials at which I was present was the point of extra-musical contact from which to start out in order to derive the very rules that constrain. From which to derive the breath. Blind calls thrown out to develop in a vocal topography suitable for presenting our presence.

An improvisation on schemes seeking an interlocutor who has impressed his voice on the surfaces that we encounter now, like describing scientifically a liturgical rite without infringing on its temporality, and thus pretending that we are not here and now.

Uster, Zurich, 24 October 2012

Letizia Fiorenza Sautter, singer and researcher

I'm sending you the text I promised, written in the three airports I passed through on the morning of 6 October, on my way to Florence, while you and the lads were already back underground, in the Ravne tunnels. Notes from three places of transit: the airports of Sarajevo, Zagreb and Zurich, neutral places of take-off and landing, of ascent and descent; to use your words: 'aufstieg' and 'kollaps'. In my body, tired after the work of the previous days and waking up at half-past three in the morning, my mind played with and associated sensations and words, suggesting that everything was clear, correct and coherent, that I would finally understand what held the world together. Recognizing the delusion in the cold light of day, I discipline myself now and put the thoughts I jotted down on scattered pieces of paper in order. Let's talk about breath and space, as we did when we met for the first time in Rome.

Putting ourselves in an attentive state we can perceive the movement of the breath that is not limited to the lungs, but pervades and involves the whole body, if this allows it to. The inhalation opens up the body, which expands to accommodate it, creating a perceptible space. The exhalation, born from the perception of space, takes a direction and becomes a creative act if turned into sound (in truth even before being uttered, as its potentiality is already there before the phonation). The pause is the moment of nothing, but a rich nothing, filled with expectation of the new vital impulse.

The inhalation born in the pelvic space creates the perception of a rising exhalation, the one born in the space of the upper thorax a descending exhalation. Inhalation and exhalation that move in a vertical direction, a movement perceptible individually or simultaneously that creates a continuous flow from above to below and from below to above. This flow, this current of verticality, is crossed and struck by the horizontal breath, perceptible if our attention is focused on the lateral and sagittal movement of the abdominal space, which expands and contracts. The directions of the breath seek an equilibrium, penetrating and meeting one another, and even colliding and impeding each other, at times fusing to create, as they come together, a core. Completely balanced, the opposing forces seem to cancel each other out. In states of deep meditation, when the movement of the breath is reduced to a simple pulsation, these forces in equilibrium create an apparently motionless space. No

movement, no direction and thus absence of time, miniature nirvana, instant illumination: a glimpse of eternity. A moment later the imbalance re-creates the movement, the polarity, the potentially continuous flow that instead, in wrenches and jerks, is our reality. While singing these instants of complete balance between inside and outside, between breath and voice, also occur and, even though I have misgivings about using such expressions, are moments of reconciliation with the world. Let us speak of the breath and the voice. The breath that becomes voice sets in vibration the whole body and the space inside it, which in turn gives form to the breath and bestows on the voice its timbre, its colour, even its emotional quality, whether implicit or explicit. When singing, the vibrant internal space resonates with the external space. Someone listening will hear me because his own body, touched by the sound I make, will begin to vibrate. In our case I set out to get in contact not with a person but with a space, or rather with four spaces: the semi-anechoic chamber and the reverberation chamber in the laboratory at Fabriano, the Ravne tunnels and the top of the Pyramid of the Sun at Visoko, in Bosnia-Herzegovina.

The semi-anechoic chamber, in which we began the work, is cramped and sparing of response. I react with an accelerated heartbeat; my breath flattens out, closing itself within the shell of the body and regaining substance only when I remember that it can win back the space denied to it, reduced but not eliminated by the restriction imposed on it, and can remain intact by following the boundaries that separate inside and outside. The voice is small but present; the awareness of an impregnable self resurfaces. Breath and voice create a vibrant and transparent protective screen and beat out my identity in a continuous rhythm. And then the voice flares up, turns towards the surface of the walls – small holes that suck it in – but insists, settling for the small amount of response, reasserting its territory, taking it over, forming and taking apart the agreed words: 'ascent', 'collapse', 'mapping', 'shift', 'falling', 'traces', 'desert', 'le trait cède'.

We find the same cramped space in the Ravne tunnels, a narrow space steeped in damp, a disintegrating labyrinth, lumpy walls that crumble if you bump into them inadvertently. The voice describes the route from one tunnel to the next like hands stretched out in the dark. A voice that feels, touches, grazes the rocky conglomerate, approaches and moves away, attacking just to overcome its own nervousness, hides; it covers the surfaces with a film of sound in order to take possession of them, weaves filaments like white mycelium on the supporting

beams of the tunnels; it turns into organic nature, takes back its space wherever human intervention has temporarily disturbed it. However ephemeral, it leaves its trace; its warm and damp breath mingles with the emanations of the rock, contributes to the birth of new organisms – a succession of microscopic acts of creation. What a contrast with the reverberation chamber: the slightest sound amplified, present even after the beginning of the next sound, sensation of boundless space, unbridled inventiveness, feeling of omnipotence, vanity too, hubris. Your sober injunction after an hour of free improvisation. The pyramid, the hill at Visoko, a family picnic place on holidays and an attraction for followers of a dubious, polymorphic esoteric teaching; our external space defined by five microphones arranged in an unintended pentagon: the voice fades, becomes breath, murmur, panting, dismay at the absence of limits, sigh. The force that brought it into the sunlight has died away; confronted with the reality of life on the surface, it gasps and is extinguished. You imagined a sacrifice of sound. Despite my scepticism (what singer would agree to deliberately sacrificing his or her own voice) it has happened. My body, shaken by the energy unleashed by the improvisations, worn-out by the journeys, the cold and the damp, really has collapsed.





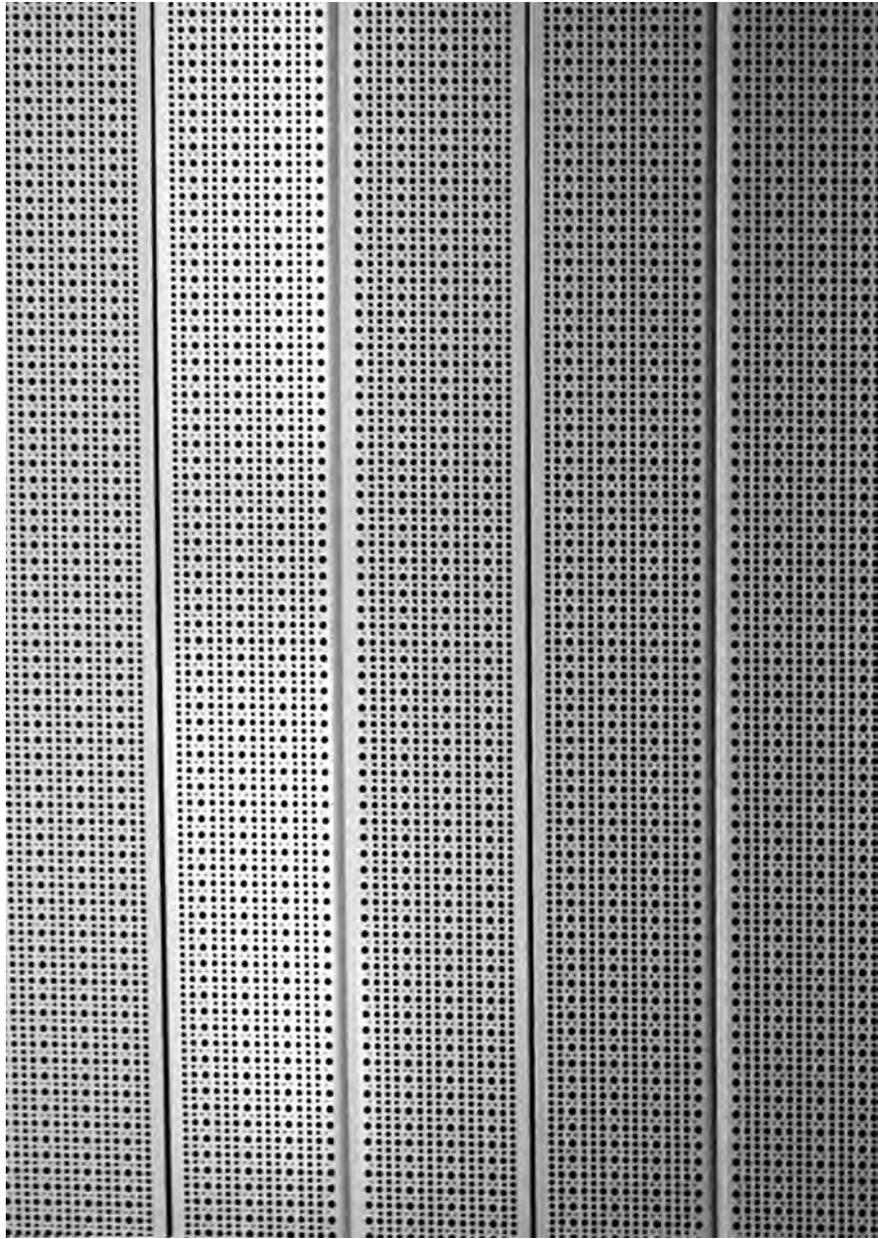






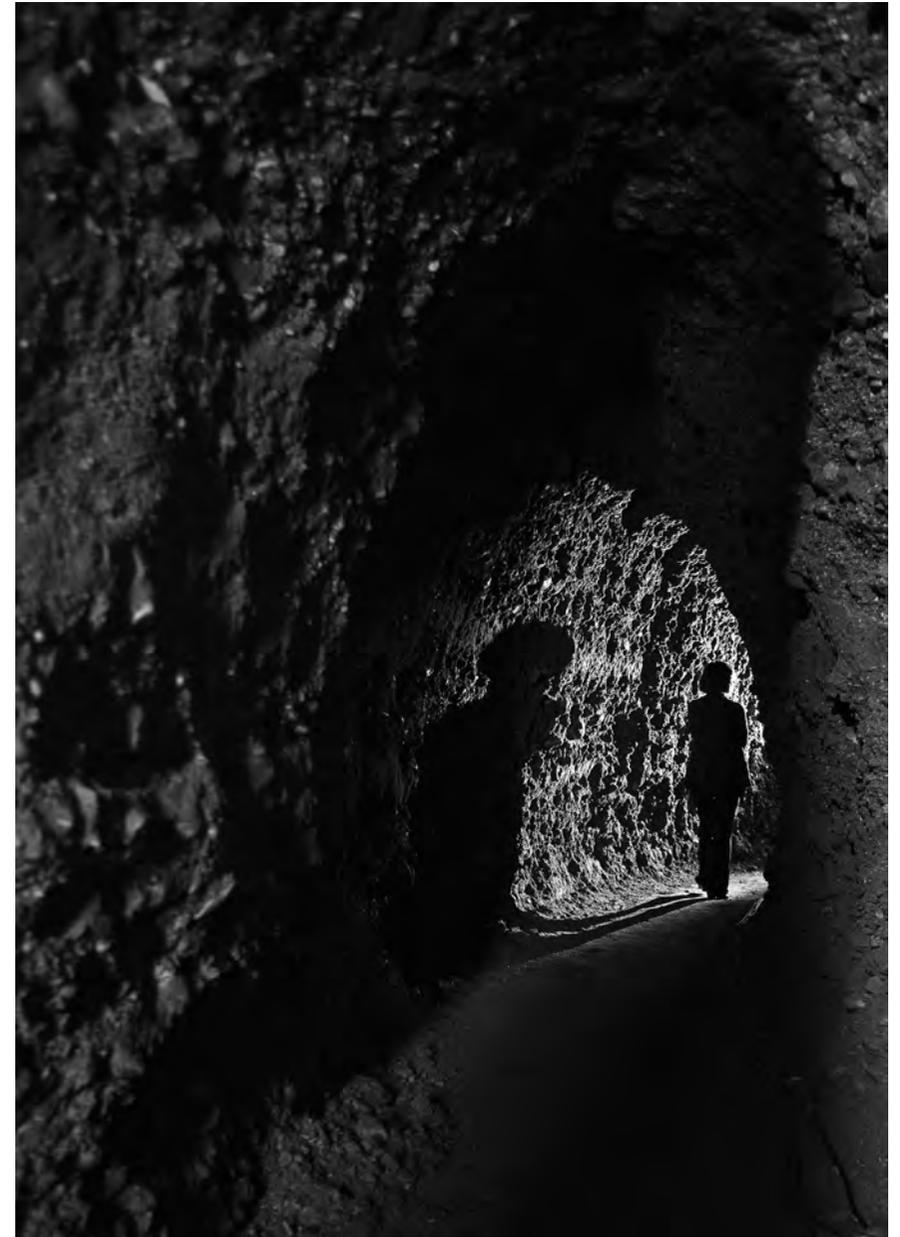






















Riproiezione.

Estratto da una conversazione tra Francesco Fonassi e Lorenzo Macioce

– Francesco Fonassi

L'idea di questa conversazione nasce in seguito alla proposta di Michele Manfellotto di presentare sul blog di *NERO* una serie di estratti del lavoro documentario che hai condotto parallelamente alla produzione di *Kollaps*, *Aufstieg*, la video-installazione che presenterò al MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma. Mi piace l'idea che a chiudere questa pubblicazione sia una conversazione nella quale si fondono diversi approcci al progetto... Vorrei, quindi, discutere con te come si differenziano la mia opera video e il tuo documentario, che offre una lettura di quell'opera secondo criteri documentaristici appunto, come se fosse essa stessa un documento. Cercherei di capire come si distingue il procedimento di estrarre – e astrarre – elementi da un'esperienza di stampo performativo piuttosto che da una situazione reale.

– Lorenzo Macioce

I due approcci sono diversi, perché espressione di due individui distinti, così come ruoli che sono stati rivestiti nel progetto. Io sono partito da un punto fermo: il backstage dell'opera, sapendo che poi avrei seguito le suggestioni spontanee che la situazione avrebbe offerto – cosa che difatti è avvenuta. Io sono stato più adattativo rispetto a te... Mentre tu hai mantenuto un controllo maggiore di ciò che è accaduto;

più precisamente hai fatto accadere delle cose specifiche. Una cosa che differenzia il mio documentario dal tuo video è forse la posizione che i due audiovisivi occupano rispetto a un'ipotetica catena di visione: uno zoom out dal luogo fisico dove si svolge l'azione, attraverso la cantante Letizia, la videocamera di Andrea che filma e i microfoni di Renzo che captano, Francesco che dirige, Ala che fotografa, io che riprendo, lo spettatore che guarda.

– FF

Quello che a mio parere cambia nelle due metodologie è che nel mio lavoro ho ricercato una perdita delle coordinate spazio-temporali: tutte le azioni della cantante sono state dettate dalle circostanze e il mio ruolo è stato essenzialmente quello di porre la cantante in quattro condizioni ambientali diverse, con regole specifiche definite in funzione dell'audiovisivo che io andavo a registrare, e non in funzione di chi in quel momento avrebbe assistito realmente alle sue esecuzioni. Per lo spettatore della mostra, per chi assisterà alla "riproiezione" – al ricollocamento della voce in uno spazio che è ricostruito nel modo più veritiero possibile dal punto di vista audio – il video prova a compromettere la veridicità dell'ambiente ricostruito e spostare su un altro piano l'esperienza visiva che si ha di quel contesto, di quel paesaggio. Trovo che si inneschi un doppio cambio di stato tra quella che è l'esperienza del

fruitore che si trova nello spazio acustico dell'opera e la nostra esperienza di unici spettatori di quelle azioni vocali. Il punto è capire qual'è la visione reale del soggetto, dove risiede la differenza tra l'assistere a un'azione reale e la ricostruzione di quell'azione in un'installazione – ovviamente mistificate soprattutto nel rapporto tra l'ascolto e la visione. Nel mio video c'è una disconnessione molto marcata tra la percezione visiva e quella acustica, mentre il tuo trattiene, se si vuole, un bacino di informazioni molto più ampio...

– LM

Se la domanda è, rispetto a quello che vediamo, è più documentario (ovvero: sinonimo di reale, corrispondente al vero) uno o l'altro approccio, secondo me non è più possibile definire un canone distinguibile; o meglio, non è più prioritario stabilirlo oggi. Resta il fatto che percepiamo come reale il video del cellulare e falso quello della TV, perché il video con il cellulare possono farlo tutti – e infatti lo fanno tutti. La differenza la fa se chi filma e chi guarda sta a piazza Tahrir o in un bar a Milano. Gli audiovisivi affollano talmente il nostro immaginario che l'esperienza è reale nel momento in cui viene riconosciuta come tale da chi la sta guardando. È la connessione che si crea nello spettatore perché vi riconosce qualcosa di suo, di personale, che lo riconduce al suo immaginario, alla sua gamma di sentimenti. È reale quando avviene questo, che poi lo sia o meno.

– FF

La società di oggi è fondata sull'iconicità delle immagini e dei linguaggi montati sulle immagini. Di conseguenza si hanno sempre una serie di significati che sono già sottoposti alla realtà, a meno che tu sia alla ricerca dell'immagine pura – in questo caso diventi sostanzialmente ossessionato dall'idea di trovare qualcosa che sia ricordato dall'uomo prima della venuta della civiltà così come la conosciamo noi, e quindi qualcosa di "non industriale". Tuttavia noi non abbiamo memoria di questo; anzi, nel mondo non c'è più traccia di questo. Credo quindi che, se ancora effettivamente esiste una distinzione tra documento audiovisivo e cinema (o video arte), essa risiede nella metodologia di lavoro e nell'artisticità della quale si vuole infondere quel lavoro. La questione che poni è a monte, e la differenza starebbe nel nostro modo di esperire la realtà, nel nostro background, se vuoi, che ci fornisce delle direzioni da seguire, altre rispetto alle esperienze che artisti del passato, che vivevano altre influenze e circostanze, hanno seguito... Con Andrea e Letizia abbiamo incontrato durante l'esperienza di produzione di *Kollaps*, *Aufstieg* una forte contraddizione di natura culturale tra cultura accademico-scientifica e narrazioni popolari, ovviamente influenzate da una percezione localistica della storia, e talvolta viziata da credenze esoteriche... La mia scelta è quella di sottrarre la nostra esperienza, e lasciare che sia la voce a manifestarsi come oggetto di questa contraddizione. In fondo tutto il lavoro nasce da un semplice test, come lo chiamano, arqueo-acustico. Nel tuo documentario, invece, lo scarto tra diversi modi di affrontare la "spiritualità" è, credo, intenzionalmente marcato.

- LM

In Bosnia ho incontrato numerose persone, che ho intenzionalmente seguito per vedere dove mi avrebbero portato. Dopo il trauma storico della guerra, la creazione di un nuovo stato e il bisogno del suo popolo di avere un'identità, la scoperta di un sito archeologico diventa occasione per scoprire/creare un mito, come è diritto di tutti. Perché funziona su più livelli: quello scientifico che si occupa di dati concreti, quello umano che implica le persone del luogo, i volontari degli scavi, i turisti generici, gli appassionati di archeologia, di esoterismo, e poi noi che avevamo un motivo nostro per essere là. Il cortocircuito culturale tra queste diverse visioni ha influenzato e suggestionato le mie scelte e da un certo punto in poi non mi è più interessato se quello che mi veniva mostrato o raccontato fosse reale o se realmente le cose e le persone erano quello che dicevano di essere. È reale per loro, che ci credano o no. Anche nella finzione c'è una scelta o una tendenza autentica nell'autorappresentazione. Stiamo piuttosto assistendo ad una scoperta o ad una creazione? O ad un ibrido, come forse è sempre stato?

Re-projection.

**Excerpt from a conversation between
Francesco Fonassi and Lorenzo Macioce**

- Francesco Fonassi

The idea for this conversation emerged following Michele Manfellotto's proposal to present on the blog of *NERO* a series of extracts from the documentary you had made in parallel to the production of *Kollaps, Aufstieg*, the video-installation that I will be presenting at the MACRO (Museo d'Arte Contemporanea Roma). I like the idea that this publication will conclude with a conversation in which different approaches to the project are brought together... I'd like, therefore, to discuss with you where the difference lies between my video and your documentary, which offers an interpretation of that video according to the criteria on which documentaries are made, as if it were a document itself. I would like to understand how to distinguish the procedure of extracting – and abstracting – elements from an experience that has the character of a performance rather than from a real situation.

- Lorenzo Macioce

The two approaches are different, because they are expressions of two distinct individuals, as well as of roles that have been played in the project. I started out from a fixed point: the backstage of the work, knowing that I was then going to follow the suggestions that spontaneously arose from the situation – which is what in fact happened. I was more ready to adapt than you... Whereas

you maintained greater control over what went on; more precisely you made specific things happen. One thing that perhaps differentiates my documentary from your video is the position that the two audio-visual works occupy with respect to a hypothetical sequence of vision: a zooming out from the physical location where the action takes place, through the singer Letizia, Andrea's video camera filming and Renzo's microphones recording, Francesco directing, Ala taking photographs, me shooting and the viewer watching.

- FF

What in my view changes in the two methodologies is that in my work I've sought a loss of the spatiotemporal coordinates: all the singer's actions have been dictated by the circumstances and my role was essentially that of placing the singer in four different environmental conditions, with specific rules defined in relation to the audio-visual work that I was going to record, and not in relation to who was actually going to be present during her renditions in that moment. For visitors to the exhibition, for those who will attend the 're-projection' (the relocation of the voice in a space that has been reconstructed in the most accurate way possible from the acoustic point of view), the video tries to compromise the veracity of the reconstructed setting and shift the visual experience of that context, of that

landscape, onto another plane. I find that a dual change of state is triggered between the experience of the visitor to the exhibition in the acoustic space of the work and our experience as the only people present when those vocal actions were performed. The point is to understand what the real vision of the subject is, where the difference lies between witnessing a real action and the reconstruction of that action in an installation – obviously distorted, above all in the relationship between listening and watching. In my video there is a very marked disconnection between the visual and the acoustic perception, while yours retains, if you like, a much larger pool of information...

– LM

If the question is, with respect to what we see, whether one or the other approach is more documentary (that is: synonymous with real, corresponding to the truth), then I don't think it is possible any longer to define a line of demarcation; or rather, it is no longer a priority to establish one today. The fact remains that we perceive a video on a mobile phone as real and one on the TV as false, because anyone can make a video with a mobile phone – and in fact everyone does. The difference lies in whether the person who's filming and the person who's watching are in Tahrir Square or in a bar in Milan. Our imagination is so filled with audio-visuals that the experience is real when it is recognized as such by whoever watches it. It is the connection that is created in the viewer because he recognises in it something of his own, something personal, that bring it back to his imagination, to his gamut of feelings. It is real when this happens, whether it is in fact or not.

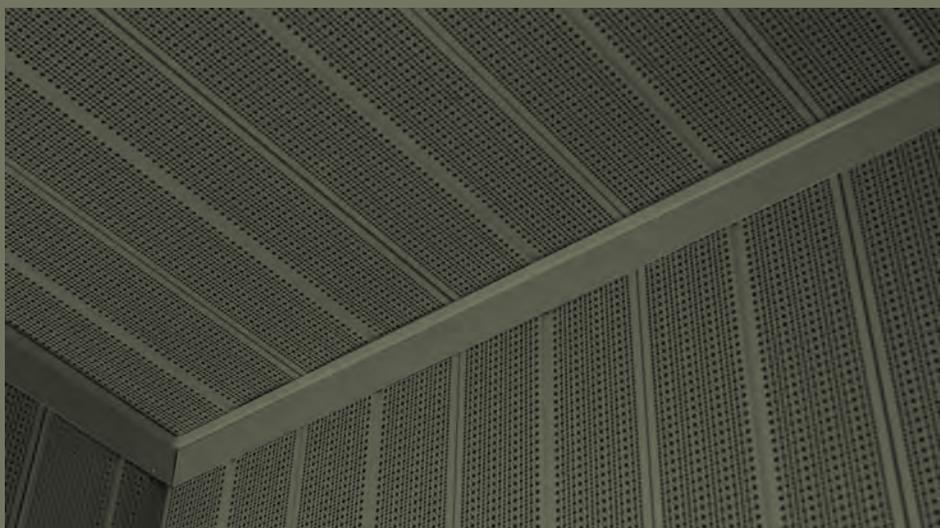
– FF

Society today is founded on the iconicity of images and of languages built on images. As a consequence there is always a series of meanings that are already subject to reality, unless you are in search of the pure image – in that case you essentially become obsessed with the idea of finding something that has been remembered by humanity since before the advent of civilisation as we know it, and thus something 'non-industrial'. Yet we have no memory of this; indeed, there is no longer any trace of this in the world. So I believe that, if a distinction actually still exists between audio-visual document and cinema (or video art), it lies in the methodology of work and in the artistic value which you want to instil in that work. The question that you raise comes earlier in the process, and the difference would lie in the way we experience reality, in our background, if you like, which gives us directions to follow, different from the ones followed by artists of the past, who were subject to other influences and lived in other circumstances... During the experience of producing *Kollaps, Aufstieg*, with Andrea and Letizia, we encountered a strong contradiction of a cultural nature between academic-scientific culture and popular narratives, obviously influenced by a locally oriented perception of history, and sometimes tainted by esoteric beliefs... My choice has been to take away our experience, and leave the voice to emerge as the object of this contradiction. At bottom the whole work stems from a simple, archaeoacoustic test, as it is called. In your documentary, on the other hand, the discrepancy between different ways of dealing with 'spirituality' is, I believe, deliberately underlined.

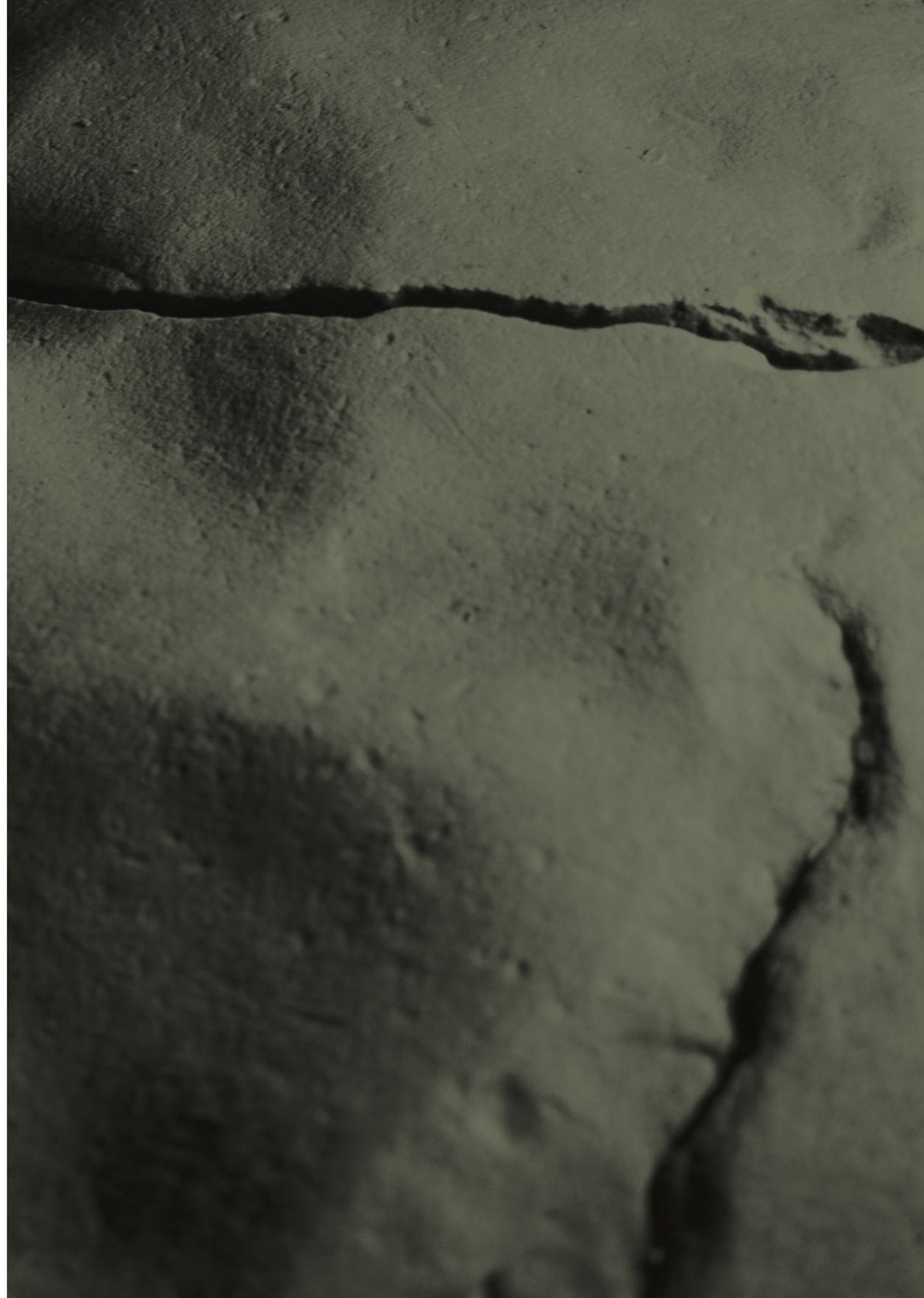
– LM

In Bosnia I met a lot of people whom I followed on purpose to see where they would take me. After the historical trauma of the war, the creation of a new state and the need of its people to forge an identity, the discovery of an archaeological site has become the occasion to find/ create a myth, as is everyone's right. For it functions on more than one level: the scientific one that is concerned with concrete data, the human one that involves the local population, the volunteers in the excavations, ordinary tourists, enthusiasts for archaeology and esotericism, and then us, who had our own reason for being there. The cultural short-circuit between these different visions has influenced and shaped my choices and from a certain point on I was no longer interested in whether what I was being shown or told was real or whether things and people really were what they claimed to be. It was real for them, whether they believed it or not. Even in make-believe there is a choice or an authentic tendency in self-representation. Was what we were witnessing a discovery or a creation? Or a hybrid, as perhaps it always has been?





ASCENT
TRACES
MAPPING
SHIFT
FALLING
DESERT
LE TRAIT CÈDE
COLLAPSE



KOLLAPS, AUFSTIEG.

Francesco Fonassi

Fondazione Pastificio Cerere

€ 10,00