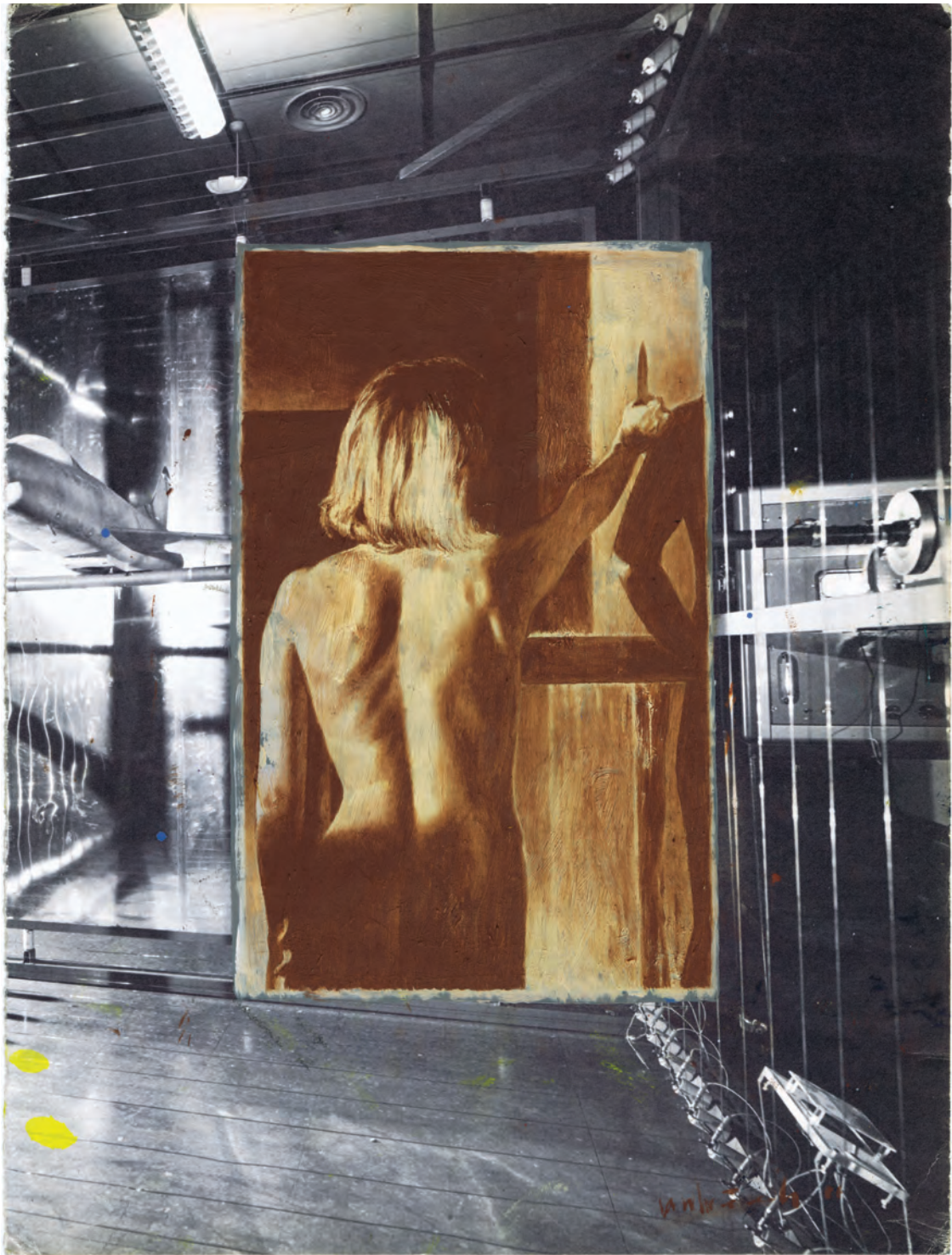


cura.



No.10
WINTER 2012



EDITORIAL IMAGE

PUBLISHERS AND EDITORS

ilaria marotta (editorial director)
andrea baccin (art director)

EDITORIAL OFFICE

sara feola
camilla salvaneschi

COPY EDITORS

giacomo trogu, mike watson

INTERN

mariateresa leone

DISTRIBUTION

massimiliano maccari
distribuzione@curamagazine.com

ADVERTISING OPPORTUNITIES

advertising@curamagazine.com
T. +39 06 960 39 672

INTERNATIONAL OFFICE

cura.magazine and books
via ricciotti 4 00195 rome italy
www.curamagazine.com

UK TEMPORARY EXHIBITION SPACE

london metropolitan university
41-47 commercial road - london
press@curamagazine.com

CONTRIBUTING EDITORS

alessandro rabottini, lorenzo benedetti, vincent honoré, filipa ramos, raimar stange, felix vogel,
ulrich loock, achim borhardt-hume, luca francesconi, chris sharp, martin soto climent,
chris fitzpatrick, cecilia canziani, raphaël zarka, riccardo prevedi, benny chirco, caterina riva,
amy feneck, dobrila denegri, costanza paissan

TRANSLATIONS

teresa albanese, vlad beffa, flavia gasperetti, flavio erra, cinzia pieri, cecilia trombadori,
camilla salvaneschi

PUBLISHED BY

moving produzioni s.c.r.l. (ISSN 2038-5072)
registered at Tribunale Civile di Roma 116/2009 (30/03/09) editor-in-chief *pedro armocida*

PRINTED BY

csq, erbusco (bs), italy

WORLD DISTRIBUTION

antenne books (uk and scandinavia)
les press du réel (france and belgium)
export press (europe and world)

THANKS TO

ian tweedy for the cover of this issue; alessandro rabottini; ettore alloggia; patrizio anastasi;
pierre bal-blanc; jacopo benassi; levent bozdere; benny chirco; kaat debo; tiphane dragaut –
CAC brétigny; amy feneck; david flamée – MoMu, antwerpen; francesco pantaleone, palermo;
luca francesconi; charlotte hogg – whitechapel gallery, london; michal lasota – galeria stereo,
poznań; aimée chan lindquist – exit art, new york; london metropolitan university; lia lowen-
thal – paula cooper gallery, new york; monitor gallery, roma; walid raad; isabelle sciamma;
stefano and raffaella sciarretta; seth siegelaub; martin soto climent; mary anne staniszewski;
supportico lopez, berlin; T293, roma/napoli. We also thank all the artists, contributors and
advertisers.

texts and images © the authors

contents

PART ONE

01

INSIDE THE COVER

IAN TWEEDY

words by *alessandro rabottini*

34

PORTRAITS IN
THE EXHIBITION SPACE

Photocopying Exhibitions

SETH SIEGELAUB...

by *lorenzo benedetti*

44

SPACES – STUDY CASES

Chapt. 1 – PIERRE BAL-BLANC /

CAC Brétigny

by *vincent honoré*

56

TALK

No Curator Is an Island

A Conversation with

MARY ANNE STANISZEWSKI

by *filipa ramos*

66

AROUND

OLAF METZEL

The Limits of Freedom of Opinion

by *raimar stange*

72

TALKING ABOUT

FICTIONAL YET REAL

On Cabello/Carceller's Archive:

Drag Models

by *felix vogel*

ON THE EXCLUSION OF

ANACHRONISTIC BEAUTY

Abdul Hay Mosallam Zarara's Struggle

at the Limits of Memory and Desire

by *ulrich loock*

86

FOCUS

WALID RAAD

Symptoms of Withdrawal

by *achim borhardt-hume*

PART TWO

106

THE NEW NOW!

GIULIO DELVÈ

by *luca francesconi*

114

LAB

a project by

MARTIN SOTO CLIMENT

words by *chris sharp*

126

SPOTLIGHT

IZA TARASEWICZ

by *chris fitzpatrick*

RAPHAËL ZARKA

It Would have been Easy to Start

from the Beginning

by *cecilia canziani*

146

ANDROID®

THAT USED TO BE US

by *riccardo prevedi*

150

LAB

a project by

BENNY CHIRCO

Demonizza prima di deliziarsi

a project by

AMY FENECK

Arms Holding Flags

words by *Caterina Riva*

PART THREE

162

FASHION CURATING

Interview with KAAT DEBO

director MoMu Antwerp

by *dobriila denegri*

168

BOOKS

THREE BANQUETS...

by *costanza paissan*

170

AGENDA

edited by *sara feola*

176

SHORT BIOGRAPHIES

IN CONVERSATION WITH IZA TARASEWICZ

by chris fitzpatrick



Chris Fitzpatrick __ I can't see you, so where are you?

Iza Tarasewicz __ I'm currently in Georgia on a four-month residency.* For the first three months I was in the countryside, sixty kilometers outside of Tbilisi, at the Art Villa Garikula residential center. At the moment I'm in the capital city, Tbilisi, working on a new solo exhibition, *The Creature*, which will open at Karvasla, a history museum.

C.F. __ How is Georgia?

I.T. __ I've been focusing on gathering information and inspiration, and on studying this totally new living situation. You know, different country, culture, mentality, habits – a sea of fresh emotions, situations, and people. My head and heart are burning from an excess of stimuli, but it's good because I'm preparing an exhibition about the phenomenon of a living being.

C.F. __ Do you mean 'living beings' or 'being alive'?

I.T. __ Both. Staying here has allowed me to return to basic human emotions. And because I don't know the Georgian language my intuition has gotten sharper, from needing to adapt to new situations. I'm trying to relate my experiences to a manifestation of being. In particular, my stay in Akhalkalaki, a Georgian village, became a turning point for me.

C.F. __ Akhalkalaki has a nice ring to it phonetically! Was it very different from where you live?

I.T. __ I live in the countryside in Poland also, but here in Georgia, people seem more drawn towards each other. I felt things I thought had burnt out in me, as far as feeling part of a community, of a group. I've realized the poverty of western-style individualism – the excitement in the cluster is just beautiful!

C.F. __ You felt included, despite the language barrier?

I.T. __ Yes, because I don't resist anything I find myself to face with. If I meet people on the road, I spend time with them and try to experience their whole world. These experiences have opened up fresh channels of nonverbal communication. I became interested in polysynthesis. In American Indian languages, for example, a single word may express the whole meaning of a sentence. As I said, my exhibition will be called *The Creature*, and "creature" is a polysynthetic word, because it constitutes numerous references to fundamental issues, like initiating a new life or movement, transformation, the ritualization of actions,

reactions to a decline in conditions, or dying out. Although these are general notions, they refer to each species, culture, and nation.

C.F. __ You mentioned transformation and rituals, which leads me to one of your sculptures, *Hearth* (2011). The title conveys something domestic, but looking at the black soot covering the round indentation in the concrete, I can't help but think I missed some ritual event. What was burnt?

I.T. __ Right, the title suggests warmth but this sculpture touches on the ruthlessness of fire. There was a human head, made of paper and waste, where you see ash now. I focused on the rituals of transition, burning, and hardening. *Hearth* is about the place where transformation takes place. The form of the head is the most important aspect here, as it is precisely where the majority of beauty and dirt is created. My intention of using cement was the same as in all construction sites, where it is poured to create the foundations of buildings.

C.F. __ When you say beauty and dirt is created in the mind, are you thinking about perception in terms of projection, production?

I.T. __ The head is a symbol and a form eliciting a wide range of possibilities. I'm interested in the moment when a single thought appears – negative or positive, evil or good. A thought is already a specific form of information and energy. *Hearth* is the site of an internal fight. A fight is fire.

C.F. __ *Pokers* (2011) also seems related to fire. In it, two steel objects hang suspended just above the floor, from a fairly minimalist steel construction. They look like fire pokers, but they can't be removed and used. Oversized, these domestic utilitarian objects come across as denatured, strange. It's as if you restrained them from performing some unknown potential purpose.

I.T. __ I am referring to the thin line between usefulness and uselessness. Those "pokers" are tools, but they are non-functional – completely useless and unwieldy. On the one hand, they look robust and appear to serve some concrete action. Next, you realize that you can't use them at all. But I was also thinking about human traits, and about how we sometimes sense our strengths and capabilities but can't always access them. There are many paradoxes and roadblocks that inhibit movement. Sometimes I imagine having more hands, or I think about if they were longer, but then I realize that I have two hands and that's enough. I don't even use 100% of their potential.

C.F. __ Both the materials you employ and the procedures you put them through seem to be influenced by where you live, which as you mentioned, is rural, the countryside. For example, in *Rainbow* (2010), human hair appears to sprout from a grey and white mound of animal fur, dissected pig intestine, and asphalt, which rests on the floor.

I.T. __ Matter has its own concrete magic, information, and energy. I'm very sensitive to materials and closely monitor their colloquial use, how they are consumed, and why. I think for a long time about how they would function. In principle, matter is transitory: it disappears when it's burnt, for example.

C.F. __ Any yet matter can't be destroyed, only shifted into another form.

I.T. __ What is important is that the materials I choose operate as catalysts to further reflections. My works are almost nothing physically. It's about conveying information, like a road sign giving directions. This is my performance. I worked on *Rainbow* for a long time, without being aware of what would eventually arise. I spent several years growing the human hair, and then the animal...



C.F. __ You raised an animal specifically as material for this work?

I.T. __ No, I never did and never will. The main thing is that the materials I choose have always already been used or abandoned in an earlier "performance," processed by other people's hands. I only redirect the intentions of use. I think the actions of saprophytes characterize my working method perfectly. These parasitic organisms drain the energy from dead organic debris, splitting it into simple compounds.

C.F. __ Another work with hair is *Plait* (2010). Well, it references hair in its title – braids, for instance – yet it is not hair, but plant fibers and plastic, organic and synthetic materials. Its form also implies a function, as if it were a headdress or wig, even as it rests on the floor.

I.T. __ Throughout our lives our hair is constantly rebuilding, growing, with one strand falling out then replaced by the next. It is growth that continues, even if it isn't felt. The use of plant fiber in *Plait* resembles a helmet or a wig, but it was also a unifying act, with all of the material coming down to one and the

same position. The essence of the matter lies in the complicated structure and stratification of life.

C.F. __ So if hair is an abstract clock, a wig is a stopped clock in a way, where a frozen time can be revisited, worn, reenacted?

I.T. __ In *Plait*, as well as in my other works, it's important to pause. You've heard about the phenomenon of 'playing dead,' right, when animals pretend to be dead in a situation of danger? Similarly, I play with that fine line. I give a concrete physical view of a work, but with the title I try to prompt another level of perception.

C.F. __ Right, the titles lead somewhere else. They remain open.

I.T. __ I like to think I act as a detective, looking for possible scenarios, for potential. And yet, I ultimately leave the viewer and, in fact, myself, with no clear answer. I put the cards on the table, but I don't disclose the result. It is like when you get excited watching football on TV, but the signal is lost before the end of the match. You get impatient and anxious, so much so that you will start to look for other ways to obtain information about the outcome.

C.F. __ What the objects evoke formally, their titles, the list of materials they comprise

and, especially, the information that you withhold, all contribute to a reaction, which makes the reception of your work more performative in a way. Does that relate to your own work in performance?

I.T. __ Recently my activity has become very intimate and I do not reveal it to an audience.

C.F. __ You now perform privately, or you have suspended your performances until a later time?

I.T. __ Now, I do them for myself, but maybe something public will sprout from this in the future.

C.F. __ I've seen photographic documentation of your past performances, such as *Recycling* (2006). You seemed to be wearing clothing, tailored from animal skin, as you covered yourself (and as others covered you), in sheep's wool. In *Revive* (2007), you appeared in a similar garment, which you burned and covered

with makeup, outdoors, in public. The interest in reusing and reappointing materials that you mentioned earlier is clear, while a sort of interspecies hybridization is implied. What were your intentions with these performances?

I.T. __ I'm curious about the thinness of binary oppositions: usefulness/uselessness, victim/attacker, individual/community, health/disease. So rites of passage, transformation, the shedding of skin and, more generally, the cycle of life and death – they interest me and they have received special attention in the performances you mentioned. In *Recycling* and *Revive* I used the same uniform. I used this allusion to the sacrificial animal in the first performance to symbolically transform myself into one; and then, in the second, I deprived myself of this role through the use of fire and make up.

C.F. __ And your last performance?

I.T. __ It was titled *Simple Constructions* (2010), in Lviv (Ukraine). Everything took place on the stage of the old Ukrainian theater. I asked spectators to take off their shoes and follow me behind the curtain. Just below the wall, where the background of the scene actually was, I faced them in an atavistic position – a human on all fours. On my head, chest, and pelvis I wore heavy plaster forms, actually, the negatives of those parts of the body. Next to me lay a solid metal crowbar, a symbol of a robust spine. I limited my action to a struggle with weight. Tremors, perspiration, and my visible fatigue led the audience to become profoundly irritated.

At first they commented aloud, "what is this, what's going on?". Then they were concerned, because I shook like a wild animal. It probably lasted about thirty minutes. All I remember is that, finally, three men came and lifted me. What was successful was the affect – the reactions to the triviality, the fear and, at the end, the relief people felt from the decision to terminate the performance.

C.F. __ Was your decision to stop performing, at least publicly, because your performances have been so taxing?

I.T. __ I want to think about what performance is and what I want from it for myself. It started to disgust me that these days everyone is doing performance and it seems so easy. I insist that

it is a very difficult medium. I have doubts about performance, so I've decided to wait and browse through myself for now.

C.F. __ *Dirty Bomb* (2005-2008), is an enormous man sculpted, to scale, entirely in lard – a fat man made of fat. In that way it is a tautology, but the material, being something from the inside of some other living thing, seems important to your practice overall, and specifically your approach to sculpture. In a way, it's like you are turning sculpture inside out. How did you become interested in the inside of things?

I.T. __ Everything came forth with a childlike curiosity and questioning. How does the mouth work? Through our mouths we absorb food and it gives us strength, but sometimes food causes indigestion and makes our stomachs hurt. And there are many psychological and philosophical issues at play, but I've always been curious about what I have inside of me? How does it operate?

C.F. __ Is smell treated as a structural or conceptual component as well?

I.T. __ Generally I try to use the sense of smell prudently. Some works have a really strong smell, such as *Still Life* (2008). There, I used fermenting fruits. Sometimes there is no way to deprive organic materials of odor; it is a part of them. *Dirty Bomb* smelled slightly of lard and that was important in this piece. But with other materials I try to stop the decaying process and get rid of the smell, so the audience will come as close to the work as possible.

C.F. __ You certainly didn't share the same alienation from the production of food as most people.

I.T. __ The main thing is that I grew up in the countryside. I saw how my mother fed, killed, and then prepared pigs to eat. And this same mother cradled me to sleep at night and told me an old, Russian fairy-tale about a cunning fox. I grew up watching my grandparents and my parents sow seeds, which grew into plants, which were turned into flour, and then digested in my stomach. That's why I'm interested in the inside of things.

C.F. __ What happened to the fox?

I.T. __ The cunning fox incurred punishment.





Intervista con IZA TARASEWICZ

di chris fitzpatrick

Chris Fitzpatrick __ Non ti vedo, dove ti trovi ora?

Iza Tarasewicz __ Sono in Georgia per una residenza di quattro mesi*. I primi tre li ho passati in campagna, a sessanta chilometri da Tbilisi, nel centro Art Villa Garikula. Adesso sono nella capitale Tbilisi per lavorare a una nuova mostra personale, *The Creature*, che sarà inaugurata al Karvasla, il museo di storia.

C.F. __ Come ti trovi in Georgia?

I.T. __ Sono concentrata nel raccogliere informazioni e spunti d'ispirazione e nello studiare questa nuova condizione di vita. Immagina: un altro Paese, con cultura, mentalità, abitudini diverse, una marea di emozioni, situazioni e persone nuove. Ho il cuore e la testa in ebollizione per questo eccesso di stimoli, ma al momento mi torna utile perché sto preparando una mostra sul fenomeno dell'essere vivente.

C.F. __ Intendi 'essere vivente' o 'essere vivo'?

I.T. __ Entrambe le cose. Stare in questo posto mi ha permesso di riscoprire le emozioni fondamentali dell'uomo. Dato che non conosco la lingua, il mio intuito si è affinato, come quando hai bisogno di adattarti a una situazione nuova. Sto cercando di mettere in relazione le mie esperienze con una manifestazione dell'essere. In particolare, per me ha rappresentato un punto di svolta il soggiorno ad Akhalkalaki, un piccolo paese georgiano.

C.F. __ Akhalkalaki suona meravigliosamente, foneticamente parlando! Era un posto molto diverso da quello in cui vivi?

I.T. __ Anche in Polonia vivo in campagna, ma qui in Georgia le persone sembrano più propense a stabilire contatti. Ho visto cose che pensavo di aver perso per sempre, come il sentirmi parte di un gruppo, di una comunità. Mi sono resa conto di quanto sia misero l'individualismo occidentale: la gioia della vita in comune è entusiasmante!

C.F. __ Quindi pensi di esserti integrata, nonostante la barriera linguistica?

I.T. __ Sì, perché non oppongo resistenza a ciò che accade. Se incontro persone per strada, passo del tempo con loro e cerco di vivere in tutto e per tutto il loro mondo. Queste esperienze hanno aperto canali inediti di comunicazione non verbale. Ho cominciato a interessarmi alla polisintesi. Nelle lingue dei nativi americani, per esempio, una sola parola può esprimere il significato di una frase intera. Come ho detto, la mia mostra s'intitolerà *The Creature*, e anche "creatura" è una parola poli-

netica, in quanto unisce riferimenti a diversi temi fondamentali: inizio di una nuova vita o di un nuovo movimento, trasformazione, ritualizzazione, reazioni a un declino delle proprie condizioni, estinzione. Sono tutti concetti generali, che tuttavia trovano un riferimento in ogni specie, cultura e nazione.

C.F. __ Hai accennato alla trasformazione e ai rituali, e questo mi porta a una delle tue sculture, *Hearth* (2011). Il titolo [focolare] ha una connotazione domestica, ma se guardo la fuliggine nera che copre la rientranza rotonda nel blocco di cemento, ho l'impressione di essermi perso qualche evento di tipo rituale. Cosa è stato dato alle fiamme?

I.T. __ Hai ragione, il titolo suggerisce calore ma la scultura allude alla crudeltà del fuoco. Dove ora vedi la cenere, c'era una testa umana fatta di carta e rifiuti. Volevo evocare i rituali di transizione, di rafforzamento, le prove del fuoco. *Hearth* rappresenta il luogo in cui avviene la trasformazione. La forma della testa qui è l'aspetto centrale, perché è proprio dove si creano tanto la bellezza quanto la sporcizia. Ho usato il cemento nello stesso modo in cui lo fanno i cantieri edili, per costruire le fondamenta.

C.F. __ Quando dici che bellezza e sporcizia sono create dalla mente, stai pensando alla percezione in termini di proiezione, di produzione?

I.T. __ La testa è un simbolo e una forma che evoca un'ampia gamma di possibilità. A me interessa soprattutto l'attimo in cui emerge un pensiero particolare, negativo o positivo, buono o malvagio. Un pensiero è già di per sé una forma specifica di informazione ed energia. *Hearth* è la sede di una lotta interiore. La lotta è fuoco.

C.F. __ Anche *Pokers* (2011) sembra rimandare al fuoco. In questo lavoro, ci sono due oggetti di acciaio sospesi a una struttura piuttosto minimalista, che sfiorano il pavimento. Potrebbero assomigliare a due attizzatoi, solo che non possono essere portati via, né utilizzati. Per le loro dimensioni superiori alla norma, questi oggetti domestici e utilitaristici appaiono snaturati, inquietanti. È come se avessi impedito loro di svolgere qualche compito sconosciuto.

I.T. __ Ho voluto evocare la linea sottile tra utilità e inutilità. Questi "attizzatoi" sono strumenti, eppure sono anti-funzionali: poco maneggevoli e del tutto inutili. Da un lato, appaiono robusti e sembrano poter servire a qualche scopo concreto. Dall'altro, ti accorgi subito di non poterci fare niente. Comunque, stavo anche pensando a certe caratteristiche umane, a come a volte avvertiamo le nostre forze e le no-

stre capacità senza però riuscire a sfruttarle. Ci sono tanti paradossi e ostacoli che inibiscono il movimento. A volte immagino di avere più mani, o penso a cosa accadrebbe se fossero più lunghe, ma poi mi rendo conto che due mi bastano. Non sfrutto nemmeno il 100% delle loro potenzialità.

C.F. __ Sia i materiali che impieghi sia i procedimenti cui li sottoponi sembrano essere influenzati dal contesto in cui vivi, che, come hai accennato, è rurale. In *Rainbow* (2010), per esempio, capelli umani sembrano spuntare da un mucchio fatto di pelliccia animale bianca e grigia, interiora di maiale e asfalto.

I.T. __ La materia ha una sua magia, veicola un messaggio e un'energia particolari. Sono molto sensibile ai materiali e ne studio con attenzione l'uso popolare, il modo e il motivo per cui vengono consumati. Rifletto a lungo su come potrebbero funzionare. In teoria, la materia è effimera: per esempio, se viene bruciata, sparisce.

C.F. __ Eppure non si distrugge mai, si limita a passare a un'altra forma.

I.T. __ L'aspetto fondamentale dei materiali che scelgo è che catalizzano ulteriori riflessioni. I miei lavori, dal punto di vista fisico, sono quasi inesistenti. Si tratta più che altro di veicolare informazioni, come fanno i cartelli stradali. È una specie di performance. Ho lavorato a lungo a *Rainbow*, senza sapere cosa sarebbe venuto fuori. Ho passato diversi anni a far crescere i capelli, e poi l'animale...

C.F. __ Hai allevato un animale specificamente come materiale per questo lavoro?

I.T. __ No, non l'ho mai fatto e mai lo farò. L'aspetto principale è che i materiali che scelgo sono sempre già stati usati o abbandonati in una performance precedente, elaborati dalle mani di altre persone. Io non faccio che modificarne la destinazione d'uso. Penso che le azioni dei saprofiti illustrino alla perfezione il mio metodo di lavoro: questi organismi parassitari succhiano l'energia dai detriti organici, smontandoli in elementi meno complessi.

C.F. __ Un altro lavoro con i capelli è *Plait* (2010). O meglio, il titolo [treccia] allude ai capelli, anche se in realtà non si tratta di capelli veri ma di fibre vegetali e plastica, materiali organici e sintetici. La sua forma sottintende una funzione, tipo copricapo o parrucca, però è appoggiato sul pavimento.

I.T. __ Per tutto il corso della nostra vita, i capelli continuano a crescere e a ricostruirsi, a cadere per essere sostituiti da nuovi elementi. È una crescita costante, anche se noi non ce

ne rendiamo conto. L'uso della fibra vegetale in *Plait* richiama un elmo o una parrucca, ma è anche risultato di un atto di aggregazione, in cui tutti i materiali sono stati messi insieme e assemblati. L'essenza della materia risiede nella struttura complicata e stratificata della vita.

C.F. __ Dunque, se i capelli sono un orologio astratto, una parrucca è una specie di orologio fermo, dove un tempo congelato può essere rivisitato, consumato, rimesso in scena?

I.T. __ Davanti a *Plait*, e a tutti gli altri miei lavori, occorre fermarsi un attimo. Hai mai sentito parlare della tanatosi, il fenomeno per cui gli animali imparano a fingersi morti in situazioni di pericolo? Allo stesso modo, io gioco con quella sottile linea divisoria. Offro una visione fisica concreta del lavoro, ma con il titolo cerco di incoraggiare un altro livello di percezione.

C.F. __ È vero, i titoli portano altrove, mantengono un'apertura.

I.T. __ Mi piace pensare che agisco come un detective, cercando trame possibili, potenzialità. Eppure, alla fine lascio lo spettatore, e me stessa per prima, senza una risposta chiara. Metto le carte in tavola, ma senza svelare l'esito del gioco. È come quando ti appassioni a una partita che danno alla televisione, ma il segnale scompare prima della fine. Diventi impaziente e ansioso, tanto che inizi a cercare altri modi di ottenere informazioni sul risultato.

C.F. __ Ciò che gli oggetti evocano formalmente, i titoli, la lista di materiali che includono e, soprattutto, l'informazione che nascondi, contribuiscono tutti a suscitare una reazione, che in un certo senso rende più performativa la ricezione del tuo lavoro. Questo ha a che fare con il tuo lavoro con la performance?

I.T. __ Negli ultimi tempi le mie performance sono diventate molto intime, e tendo a non mostrarle in pubblico.

C.F. __ Vuoi dire che fai performance private, o che hai sospeso per un certo periodo questa attività?

I.T. __ No, che le faccio per me stessa, ma forse in futuro ne nascerà qualcosa di pubblico.

C.F. __ Ho visto la documentazione fotografica delle tue vecchie performance, come *Recycling* (2006). Sembravi indossare vestiti ricavati da pelli di animali, e ti ricoprivi (o gli altri ti ricoprivano), di lana di pecora. In *Revive* (2007) apparivi in una tenuta simile, che bruciavi e ricoprivi di trucco all'aperto, davanti a tutti. È chiaro l'interesse per il riutilizzo e il cambia-

mento di funzione dei materiali di cui hai parlato prima, ma c'è anche una sorta di ibridazione interspecifica. Cosa volevi ottenere con queste performance?

I.T. __ Mi incuriosisce la sottigliezza di certe opposizioni binarie: utile/inutile, vittima/carnefice, individuo/comunità, salute/malattia. Per questo mi interessano i riti di passaggio, trasformazione, la muta della pelle e, più in generale, il ciclo di vita e morte, cui ho dedicato una speciale attenzione nelle performance che hai citato. In *Recycling e Revive* ho usato la stessa uniforme. Nella prima performance l'allusione alla bestia sacrificale serviva a trasformarmi simbolicamente in una di esse; nella seconda, mi privavo di questo ruolo usando il fuoco e il trucco.

C.F. __ E la tua ultima performance?

I.T. __ Era intitolata *Simple Constructions* (2010) e si è svolta a Lviv (Ucraina), sul palco del vecchio teatro ucraino. Ho chiesto agli spettatori di togliersi le scarpe e seguirmi dietro il sipario. Subito sotto la parete, dove in realtà si trovava il *backstage*, mi sono mostrata in una posizione atavica: un essere umano a quattro zampe. Sulla testa, il petto e l'inguine indossavo pesanti forme di gesso, che in realtà erano il negativo di quelle parti del corpo. Vicino a me giaceva un massiccio piede di porco in metallo, simbolo di una spina dorsale robusta. La mia azione consisteva unicamente nel lottare contro il peso. I tremori, il sudore e l'evidente fatica che mi costava hanno irritato profondamente il pubblico. All'inizio, si sentiva commentare a voce alta: "Cos'è questa roba, che succede?". Poi si sono spaventati, perché mi dimenavo come una bestia selvatica. È durato qualcosa come trenta minuti. Tutto ciò che ricordo è che alla fine tre uomini sono venuti a liberarmi. L'elemento riuscito è stata l'emozione suscitata: le reazioni alla volgarità, la paura e, alla fine, il sollievo per la mia decisione di porre fine alla performance.

C.F. __ Hai deciso di smettere con le performance, almeno in pubblico, perché quelle che facevi erano così estenuanti?

I.T. __ Più che altro voglio pensare a cos'è una performance e a cosa mi può dare. Ha cominciato a disgustarmi il fatto che di questi tempi tutti facciano performance, e che le facciano sembrare così facili. Io continuo a sostenere che si tratta di un medium molto difficile. Ho un po' di dubbi su questa attività, quindi ho deciso di aspettare e di guardarmi un po' dentro.

C.F. __ *Dirty Bomb* (2005-2008) è un uomo gigante interamente scolpito nel lardo, un grassone fatto di grasso. Da questo punto di vista è una tautologia, ma il materiale, provenendo dall'interno di un altro essere vivente, sembra caratterizzare la tua pratica in generale, e in particolare il tuo approccio alla scultura. In qualche modo è come se rovesciassi

la scultura dall'interno all'esterno. Come hai iniziato a interessarti all'interno delle cose?

I.T. __ È tutto partito da una curiosità e da una serie di domande infantili. Come funziona la bocca? Tramite la bocca assorbiamo il cibo che ci dà forza, ma a volte il cibo provoca indigestione e ti fa venire mal di stomaco. Ci sono in gioco anche molte questioni psicologiche e filosofiche, ma questi interrogativi mi hanno sempre incuriosito: cosa c'è dentro di me? Come funziona?

C.F. __ Anche l'odore è trattato come una componente strutturale o concettuale?

I.T. __ Di solito cerco di usare il senso dell'olfatto con cautela. Alcuni lavori hanno un odore veramente forte, per esempio *Still Life* (2008), dove ho usato frutti che fermentano. A volte non c'è modo di privare i materiali organici del loro odore, che ne rappresenta una parte integrante. *Dirty Bomb* aveva un leggero odore di lardo, e in quel lavoro questo aspetto aveva una sua importanza. Ma con altri materiali cerco di fermare il processo di decomposizione e di eliminare il fetore, in modo che il pubblico possa avvicinarsi il più possibile.

C.F. __ Certo non condividi la stessa alienazione dalla produzione di cibo che hanno la maggior parte delle persone.

I.T. __ È sempre perché sono cresciuta in campagna. Ho visto mia madre nutrire, uccidere e poi cucinare i maiali per i nostri pasti. E quella stessa madre di notte mi cantava la ninna nanna e mi raccontava una vecchia favola russa su una volpe astuta. Sono cresciuta guardando i miei genitori e i miei nonni piantare semi, che diventavano spighe, che venivano trasformate in farina, per poi essere digerite dal mio stomaco. Per questo mi interesso a cosa è interno alle cose.

C.F. __ Cosa è successo alla volpe?

I.T. __ La volpe astuta è stata punita.

* conversation held in October 2011 / conversazione tenutasi nell'ottobre 2011

opposite page:
Iza Tarasewicz, *Hearth*, 2011, concrete. Courtesy: Galeria Stereo, Poznan
Photo: M. Sadowski.

previous pages:
p.126 Iza Tarasewicz, installation view from *The Creature*, Georgian National Museum, Tbilisi, Georgia. Courtesy: the artist. Photo: Justyna Mielenkiewicz.

p.128 Iza Tarasewicz, *Plait*, 2010, helmet, plant fibre. Courtesy: Galeria Stereo, Poznan. Photo: P. Zylinski.

p.129 Iza Tarasewicz, *Rainbow*, 2010, animal and human hair, asphalt, dissected pig intestines. Courtesy: Galeria Stereo, Poznan. Photo: P. Zylinski.

p.130 Iza Tarasewicz, *Recycling*, 2006, Poznan, Poland. Courtesy: the artist.

p.131 Iza Tarasewicz, *Revive*, 2007, Poznan, Poland. Courtesy: the artist.

