

LOS ANGELES

THREE LEVELS

BY ANDREW BERARDINI



Patrick Jackson's works are crowded with things. They are throngs of objects painstakingly arranged, gutted of their (albeit feeble) emotional appeal, exploited as parts of a more encompassing endeavor. Hence the innumerable statuettes sustaining panes of glass to form elegant infinite pillars; hundreds of low-cost Atlases, upon closer inspection. Or the many types of breakfast mugs, encrusted and installed amidst the scaffolding of a basement crawlspace visitors can enter; or the rebus objects at the scene of the presumed homicide/suicide of two identical twins. Andrew Berardini has reverently pondered all the artist's settings in search of meaning, capturing murmurs on the verge of an eternally postponed confession.

"Tchotchke Stacks" installation view at Nicole Klagsbrun Gallery, New York, 2010. Courtesy: the artist and Nicole Klagsbrun, New York

Bodies and objects, time and possibilities.

According to some, between the nothing of a single point and the infinity of all possibilities for all times there are merely ten lines, up to the tenth dimension. We cannot conceive of that which lies beyond, so we're stuck at ten. Of course there are other theories, too.

For sculpture, we have three. One working definition of sculpture is art in three dimensions. A thing in space. Plunked on a plinth, craned onto a plaza, mantled over your fireplace, we can saunter around it, maybe even pick it up, a thing intended to be viewed as such. Sculpture is our body next to its body. Our humanness next to its thingness. Artworks are effigies, made by us, stand-ins for humans more mortally fragile than their creations.

What dimension contains the animating spirit, the past history that formed it and the potential futures and desires that compel it forward, the needs that make it a thing, the complex interactions that make it a self? Perhaps it's all in the tenth, and maybe so are we. Form and concept have never been indissoluble. Bodies are things, things that are us. So is art.

Here with Patrick Jackson, we have things. Lowbrow tchotchkes and high-concept installations, mysterious bodies and hollow mannequins, heaps of mud and collections of mugs. And we have bodies. His and ours. All displayed just so.

I half-hate tchotchkes, the lowliest of sculptures. Those small decorative objects displayed, piled, arranged around certain houses. That half-hate oozes from the love I have for the things they appear to feebly mimic: icons and relics, effigies and totems, things handcrafted and carefully wrought. Objects can hold memory, inscribed or exalted with a self, a family, a civilization, histories, dreams, but tchotchkes seem like a flimsy approximation of the same: cheap and disposable, carelessly made, easily acquired, and superficially admired. Sad-faced clowns and weeping Virgins, abstracted Southwestern coyotes and smirky Texas cowboys, weepy kittens with glossed oversized eyes and white-winged angels with shit-eating grins, a busted John F. Kennedy and Michelangelo's *David* in every size, shape and color, they are invented to collect dust on doilies, to clutter and oppress, built to be broken, tossed.

Mostly it is not hate, really, but apathy. There is a dollop of sympathy too. Tchotchkes divulge a few of the tawdrier secrets about us, our families, our civilizations, though the stories they tell aren't all bad. One defensible aspect of their weakish aura is the democratization of art objects, of sculpture. Many people have something decorating their walls, an Ansel Adams print or a knock-off of Da Vinci's *The Last Supper* clustered into the framed photographs of Olan Mills staged family portraits and first day of school snapshots, so why can't things act similarly, with the same inoffensive ornamental intent? Both tchotchkes and poster art are readily found at your local Salvation Army. For some the anodyne is worse than the offensive. I would rather offend.

Mike Kelley thriftstored the core of one of his most beloved sculptures *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, (1987), a tapestry of hand-woven toys and afghans, a morass from a thousand grandmas for a thousand grandchildren ash-canned into the bins of the second-hand shop and recovered forever here as evidence by Kelley. Working-class people give gifts and relate and love through the making of objects, while rich folks just buy things. Kelley has often handled tchotchkes too, as the outcropping of a distinctly American psychic terrain, of a sentiment standing in for so much else. Though unlike the afghans and sock-monkeys, the tchotchkes are mass-produced. So many objects, so cheaply produced, make all objects feel somehow a little more meaningless, all human emotion a little less, to some nefarious purpose, no doubt.

Houses cluttered with cheap knickknacks are flimsy bulwarks for their owners. So many things made with so little love can't help but fail to hold back the meaninglessness that threatens to tsunami us all. It might be better if their owners' affections were instead bestowed upon living creatures, rather than these statues made to look like them, cartoonish people and generic animals, these hollow ceramic things.

Patrick Jackson employs these petty statues beloved by housefraus and sentimental sirs as pillars between perfectly stacked sheets of glass for his own endless columns. He Brancused a handful of glass sheets in an earlier installation, *A City Unborn* (2008), odd items resting on glass surfaces alongside the Romanian's iconic and theoretically interminable repeating shapes. For these columns, all other merits or considerations have been emptied out of his trinkets; they are as purely new and totally modern as those interlocking diamonds of the *Endless Column* (1935-38). They are judged purely by their strength and

size, the glass uniting them into sculptures. Haim Steinbach's shelved displays make an easy reference, though Jackson doesn't do it to uncover the hidden meanings of the objects, but to erase them. Displayed so, they can't help but appear as purely commercial, contained and clean and likely for sale. All those things and all that glass. The French don't call it *lèche-vitrine* for nothing.

By removing all meaning but their size and structural durability, Jackson runs the risk of sucking away the one thing tchotchkes had going for them: that they were loved by people. As much as I don't care for tchotchkes, I care for others. My mother keeps tchotchkes. The boundary between the person and her things is blurry. I would as soon mock one of them to her as I would her.

Accompanying their inaugural display however, Jackson made a poster that quietly revealed and redeemed. Above the announcement of the artist, the gallery, the fair, two cartoon characters from the Simpsons stand side by side: the thick, ponytailed comic-book dealer and the insidious oligarch Mr. Burns. Each has a long, well-written speech talk-bubbled above. The comics dealer states that these tchotchke stacks make "an exceptional prop for a contemporary Dario Argento film, used to first foreshadow, and ultimately to execute, the untimely and gruesome death of a beautiful young thrift store clerk." Mr. Burns replies, "Cats, dogs, various forms of hugs and other signs of love—the perfect decorations for some drone's cubicle. Dust collecting representations of hopes and dreams won't fill in for anything their hollow lives lack. However, the one tchotchke titled 'bundle of joy' is rather endearing."



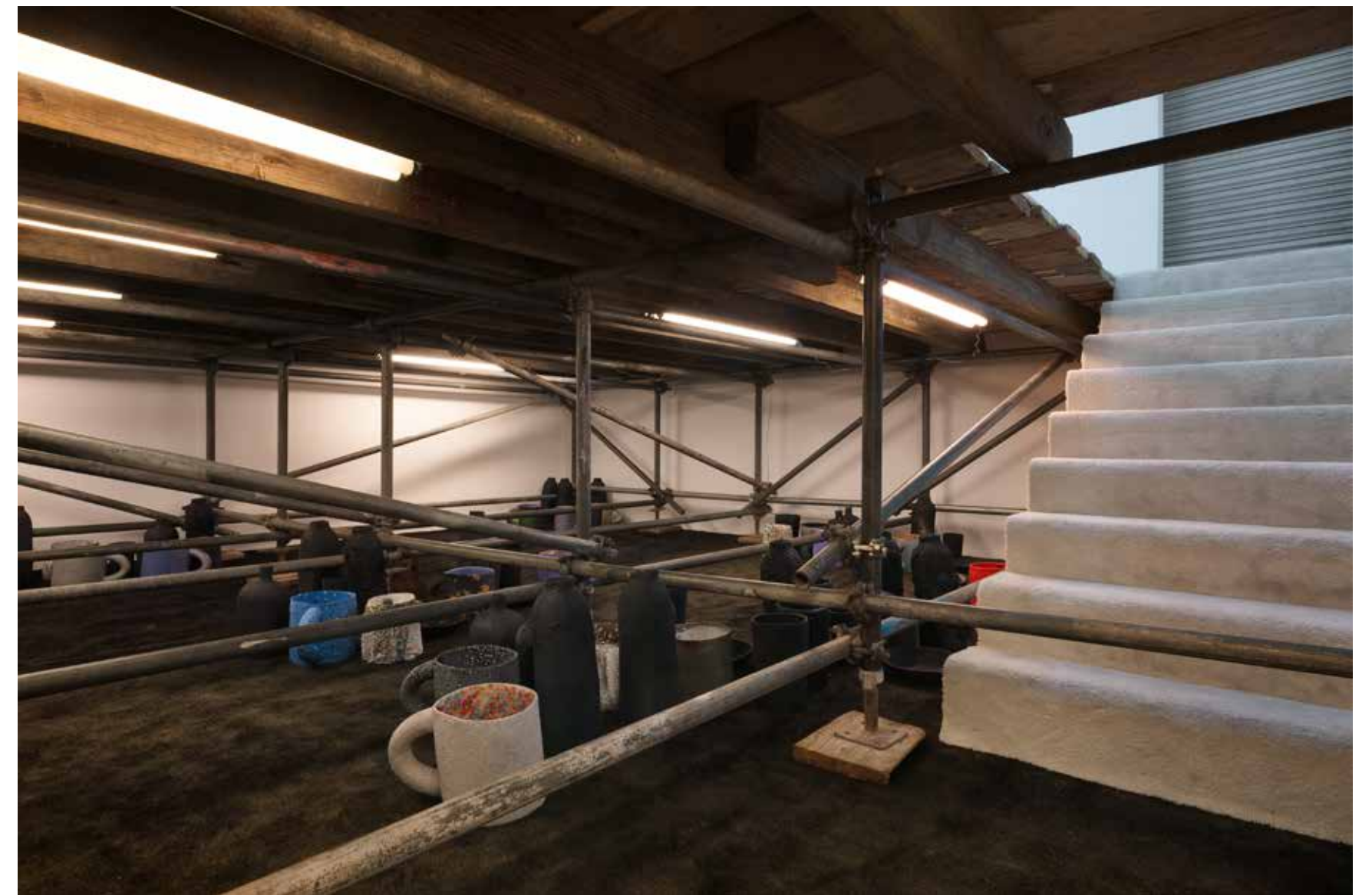
"City Unborn", François Ghebaly Gallery (formerly Chung King Project), Los Angeles, 2008. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles

They are props, objects meant to be employed in a fiction, things to be animated only by actions. Also, despite their cheapness, they can still be endearing.

On a leafy Los Angeles street, a door opens to blood red shag carpet, an apartment emptied of the normal accoutrements of living. On the left, in the kitchen stripped of appliances, countertops naked, two charcoal gray blankets lie stacked mostly useful things, one jumbled and the other carefully arrayed, both placed just so on the linoleum tile patterned to look like parquet. A hammer, a cane, a broom. A knife, a wrench, a baseball bat. Over in the living room, bare walls frame nine different coffee tables piled with mounds of dirt, fists of mud like piles of dinosaur shit. In the two bedrooms beyond are two bodies. Identically clad in denim jumpsuits, faces shrouded in long black beards and hair, hands folded, feet unshod and lined with veins, eyes closed. A funereal repose, twin bikers lying in state, neither fully seen simultaneously. The corpses differ in that one wears red latex gloves and the other black. You may not know their face, but I do. It's Patrick Jackson.



Black Statue, 2013, "The Third Floor" installation view at François Ghebaly Gallery, Los Angeles, 2013. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles



"The Third Floor" installation view at François Ghebaly Gallery, Los Angeles, 2013. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles



Dirt Piles on Tables, 2011, "House of Double" installation view at François Ghebaly Gallery, 2011. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles

At the opening people sip cold beer and wander in and out of the apartment, making idle chatter amidst this strange tableau, cycling in and out, unable to unriddle the scene. I try to imagine that this isn't an art show, but a door I stumbled upon, open. What circumstance might make such a series of objects possible? A murder maybe? What is murder but an action that metamorphoses a person into a thing? Dead bodies are merely things anyway, once they've been emptied of life, of the spirit that makes a person. Skulls sometimes are just tchotchkes on morbid collectors desks, skeletons dangling in biology classrooms are teaching tools, no longer persons. Finger the flesh and you know it's just latex, but that does not make it any more explicable.

Menace still hovers over this scene, even as an art show; some serene madness carefully arranged these things. The apartment emptied but arranged like a tomb, mysteriously made atop a carpet like an ocean of blood. A set for a movie never shot whose story will always elude us.

Cinematic nearly wears into cliché these days, but it can mean a setting plump with an unknown story that we yearn to be told.

We are not always gratified in that desire.

Across town, a couple of years later, a building that surely houses an art gallery: anonymous looking objects hang on the wall, aspirational two-dimensional vaguely minimalist, each a prop: windows, curtains, and blinds. The trio hangs above a perfectly manicured white carpet. But there, a staircase has been cut into the snowy white floor, leading below. Dyed a smeary and patchy black, the stairs lead down into a basement crawlspace. A complex erector set of metal scaffolding supports the floor above, and clusters of oversized ceramic milk bottles, wine jugs, and coffee mugs are tucked around it. Most bear a smooth coating of burnt cork black, but the oversized mugs vary wildly in color and texture, their surfaces glazed in odd ways; some foam with diseased pustules, others repeat spermy patterns, the colors unreal, chemical, strange. Tchotchkes maybe, but too weird to ever grace a granny's breakfast nook. You can crawl through the support bars and peer into the mugs. At the bottom of each lies a different substance, a different story: resinous clumps and black fingers covered in flies, epoxies and crystals and plastic ice cubes floating in congealed liquids, milky and translucent, white and red.

Outside and up another staircase, a third room overlooks the first two. A figure is clothed in black, with black hair, barefoot with matte black skin, hollowed eyes. He (it?) stands away from the stairwell, related to it and the scene below, but not positioned so as to be eyelessly looking down. Mannequins always shiver and creep out of context, misproportioned (see: Charles Ray), too much like bodies without being them. This one, an effigy of a child, with odd hands and feet, is even more unnerving. It takes me a few different visits to take in each thing, to notice the odd proportions of the boy mannequin, to register all the substances and surfaces of these ceramics, to return again and again to plumb whatever story is revealed. Nothing so literal as a plot is forthcoming. A singularity, a doubling, a triple. Three levels. Nothing explained.

Modernism endeavored to make it new, a revolution of image and idea, of form and object. The suggestion of Brancusi's *Endless Column* (1935-38) is that it and the revolution it represents can go on forever in either direction, even if it doesn't. The part that we see is only a moment, caught in the middle of infinity.

Brancusi's monument at Târgu Jiu was meant to symbolize the infinite sacrifice of Romanian soldiers, those men who in defense of their home turned their bodies into things, embracing their own infinity.

Objects and bodies, relating to each other, mocking each other.

Both the apartment and the three-leveled gallery, carpeted and displayed, are installations by Jackson. They are collections of things, framed resolutely just so, not explained at all, yet they seem to quietly seethe with danger. The story that can never plot itself out, that is always a suggestion but never seemingly enacted, is a story of things and people, bodies and objects, never easily summed up and always elusively teased. Even the humble tchotchke can stand in for the dream of the permanent revolution.

The sculpture here is more than just a thing in space, its time like a clock that ticks but never moves forward; it is the possibility of what might happen, and it hangs there, pendulous, pregnant, but never realized.

CHUNG KING PROJECT

IN THE MIND, WHEN AN OBJECT REVERTS, IT DOESN'T TURN INTO RAW MATERIAL, IT BECOMES A FORMER CONCEPT OF ITSELF. A TOUCH-TONE PHONE BECOMES A ROTARY PHONE, AND NEXT, ONE OF THOSE OLD CRANK PHONES. INSIDE THE IDEA OF THE PHONE ARE NOT FORMLESS METALS AND PLASTICS, BUT ALL THE PHONES OF THE PAST. JUST AS THE MAN CONTAINS—NOT THE BOY, OR FLESH AND BLOOD—BUT EARLIER MEN.

YOU WILL RECEIVE YOUR INSTRUCTIONS IN MANY WAYS, FROM BOOKS, STREET SIGNS, FILMS, IN SOME CASES FROM AGENTS WHO PURPORT TO BE AND MAY BE MEMBERS OF THE ORGANIZATION. THERE IS NO CERTAINTY. THOSE WHO NEED CERTAINTY ARE OF NO INTEREST TO THIS DEPARTMENT. THIS IS IN POINT OF FACT A NONORGANIZATION THE AIM OF WHICH IS TO EMANIPULATE OUR AGENTS AGAINST FEAR DESPAIR AND DEATH. WE INTEND TO BREAK THE BIRTH-DEATH CYCLE.

LOL! MEN HAVE BECOME THE TOOLS OF THEIR TOOLS!

IS THE MATERIAL THE MESSAGE...OR IS THE MESSAGE THE MATERIAL? WHAT IS THIS STUFF THAT MAKES UP OUR WORLD? HOW FAR BACK CAN THE MOST BASIC MATERIAL TAKE US? AND WHAT OF THE MOST BASIC WORD...OR SYMBOL?

HISTORY BEGAN A LONG TIME AGO.

FROM MAY 3RD TO JUNE 7TH 2008 CHUNG KING PROJECT WILL HOST PATRICK JACKSON'S DEBUT SOLO EXHIBITION ENTITLED "CITY UNBORN".

JACKSON'S SCULPTURE INSTALLATION IS MADE OF NUMEROUS FIBERBOARD BOXES, PAINTED WITH CAR PAINT AND ALTERNATELY STACKED WITH CEMENT TETRAHEDRA AND SHEETS OF GLASS. THE ARRANGEMENT FORMS A KIND OF CITY LAYOUT, AT TABLETOP HEIGHT. THE INSTALLATION DOES NOT REPRESENT ANY CITY PER SE, BUT IT DOES TAKE INTO CONSIDERATION ITS PLACE IN A STOREFRONT, IN CHINATOWN, IN LOS ANGELES.

THE OPENING IS MAY 3RD FROM 7-9 PM.

TODAY'S HIPPIES...ALL SURFACE AND NO VALUES.

HE SURE HAS A WAY WITH WORDS!

IT'S THE ACCENT.

945 Chung King Road
Los Angeles CA 90012 USA
T + 1 213 625 1802
www.chungkingproject.com

Press Release of "City Unborn", François Ghebaly Gallery (formerly Chung King Project), Los Angeles, 2008. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles

THREE LEVELS

di Andrew Berardini



“All Cut Up” installation view at François Ghebaly Gallery, Los Angeles, 2012. Courtesy: the artist and François Ghebaly, Los Angeles

Il lavori di Patrick Jackson sono affollati di cose, sono folle di oggetti disposti in maniera studiata, svuotati dell’attrattiva delle loro (deboli) proprietà affettive per diventare parte di un progetto più vasto. Così le innumerevoli statuine che reggono lastre di vetro a formare eleganti colonne infinite e che, da vicino, rivelano centinaia di telamoni low-cost. Oppure le numerose tipologie di tazze da colazione incrostate e installate fra le impalcature edilizie di un’intercapedine sotteranea praticabile; o gli oggetti rebus sulla scena del presunto omicidio/suicidio di due gemelli omozigoti. Andrew Berardini ha religiosamente percorso tutti gli scenari dell’artista alla ricerca di un senso, raccogliendo bisbiglii in pro-cinto di una confessione perennemente rimandata.

Corpi e oggetti, tempo e possibilità.

Secondo alcuni, tra il nulla di un punto singolo e l’infinità di tutte le possibilità, per tutti i tempi, vi sono soltanto dieci linee, che ci consentono di arrivare fino alla decima dimensione [si tratta di concetti inerenti la teoria delle stringhe in Fisica, n.d.T]. Non siamo in grado di concepire ciò che si trova oltre, per cui siamo bloccati a dieci. Naturalmente ci sono anche altre teorie.

Per la scultura ne abbiamo tre. Una definizione comunemente utilizzata della scultura è quella di arte a tre dimensioni. Una cosa nello spazio. Collocata di peso sopra un basamento, issata con una gru sopra una piazza, posata sulla mensola del caminetto, possiamo passeggiarci intorno, forse persino prenderla in mano: è una cosa pensata per essere guardata in quanto tale. La scultura è il nostro corpo accanto al suo corpo. È il nostro essere umani accanto al suo essere un oggetto. Le opere d’arte sono effigi realizzate da noi, sostituiti di esseri umani più mortalmente fragili delle loro creazioni.

Quale dimensione contiene lo spirito di vita, la storia passata che l’ha formato e i futuri potenziali e i desideri che lo costringono ad andare avanti, i

bisogni che lo trasformano in oggetto, le complesse interazioni che lo trasformano in un Sé? Forse si trova tutto nella decima dimensione, e forse è lì che siamo anche noi.

La forma e il concetto non sono mai stati indissolubili. I corpi sono cose, cose che siamo noi. E così è anche l’arte.

Qui, con Patrick Jackson, abbiamo delle cose. Piccoli oggetti ornamentali senza pretese intellettuali e installazioni high-concept, corpi misteriosi e manichini vuoti, mucchi di fango e collezioni di tazze. E poi abbiamo i corpi. Il suo e i nostri. Tutti messi in mostra, così, semplicemente.

Provo un leggero odio per i ninnoli, le forme più basse di scultura. Quei piccoli oggetti decorativi che si trovano esposti, ammassati e collocati in giro per certe case. Quel leggero odio rivela l’amore che provo per le cose che tali ninnoli sembrano poco efficacemente imitare: icone e reliquie, effigi e totem, cose fatte a mano e lavorate con cura. Gli oggetti possono preservare la memoria, portando iscritti in sé o esaltando l’identità di un individuo, una famiglia, una civiltà, storie, sogni; i ninnoli, però, sembrano un’inconsistente approssimazione di quelle produzioni: di poco valore, usa e getta, realizzati con scarsa cura, facili da reperire e oggetto di una superficiale ammirazione. Clown dal volto triste e vergini che piangono, astratti coyote del Sudovest e cowboy texani che sorridono con aria furba, gattini strappalacrime con grandi occhiini luccicanti e angeli dalle ali bianche e i sorrisi da stronzi, un busto di John F. Kennedy e il David di Michelangelo in qualunque dimensione, foggia e colore, tutti inventati per prendere la polvere appoggiati sopra dei centri, per creare confusione e senso di oppressione, costruiti per rompersi e per essere buttati via.

Per lo più il mio non è realmente odio, ma apatia. C’è perfino una punta di simpatia. I ninnoli rivelano alcuni dei segreti più vergognosi riguardo a noi, alle

nostre famiglie, alle nostre civiltà, benché le storie che raccontano non siano tutte negative. Con la loro aura deboluccia hanno però almeno un aspetto positivo: la democratizzazione degli oggetti artistici, della scultura. Molte persone hanno qualcosa che decora le pareti delle loro case, una stampa di Ansel Adams o una copia de *L’ultima cena* di Leonardo Da Vinci. Questi trovano posto accanto ai foritratti di famiglia in posa realizzati da Olan Mills o alle immagini del primo giorno di scuola dei figli. Perché allora queste cose non dovrebbero poter agire allo stesso modo, con lo stesso intento innocuamente ornamentale? Sia i ninnoli sia la poster art sono facilmente reperibili nella sede più vicina dell’Esercito della Salvezza. Per alcuni essere anodino è peggio di essere offensivo. lo preferirei offendere.

Mike Kelley ha recuperato da vari mercatini delle pulci gli oggetti che costituiscono il nucleo centrale di una delle sue sculture più amate, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, (1987), un arazzo composto con giocattoli fatti a mano e coperte lavorate a maglia, una giungla di cose realizzate da un migliaio di nonne per un migliaio di nipoti, gettate nei bidoni della spazzatura di un negozio dell’usato e recuperate, a mo’ di prove, da Kelley. Le persone appartenenti alla classe operaia fanno i loro doni, intessono relazioni ed esprimono il loro amore creando degli oggetti, i ricchi, invece, si limitano a comprare delle cose. Anche Kelley si è spesso occupato di ninnoli come se fossero affioramenti di un terreno psichico tipicamente statunitense, di un sentimento che rappresenta molto altro, benché, a differenza delle coperte a maglia e delle scimmie fatte con i calzini, i ninnoli siano prodotti industrialmente. Questa moltitudine di oggetti industriali di scarso valore fa apparire tutti gli oggetti un po’ più privi di significato, tutte le emozioni umane un po’ meno importanti, certamente per qualche scopo nefasto.

Le case straripanti di gingilli da quattro soldi sono deboli baluardi per i loro proprietari. Tutte quelle cose, realizzate con così poco amore, non possono

che fallire nel compito di ostacolare l’assenza di senso che minaccia di spazzarci via tutti. Sarebbe meglio se i sentimenti dei loro proprietari fossero riversati su delle creature viventi anziché su delle statue fatte per somigliare a quelle creature: persone simili a personaggi di un fumetto e animali generici, vuoti oggetti di ceramica.

Patrick Jackson utilizza queste insignificanti statuette, così amate dalle casalinghe stile anni Cinquanta e dai signori sentimentali, come pilastri di sostegno per le lastre di vetro perfettamente sovrapposte che formano le sue immense colonne. Jackson aveva già “brancusizzato” alcune lastre di vetro in una precedente installazione, *A City Unborn* (2008), in cui strani oggetti erano posati su superfici di vetro accanto alle forme iconiche e teoricamente ripetute all’infinito dell’artista rumeno. Per formare queste colonne, i ninnoli vengono svuotati di qualsiasi valore e considerazione ulteriore; sono qualcosa di assolutamente nuovo e di totalmente moderno, proprio come i diamanti intrecciati di *Colonna Infinita* (1935-38). Essi sono valutati esclusivamente in base della loro resistenza e alla loro dimensione, mentre il vetro funge da elemento di collegamento che li trasforma in sculture. Gli oggetti esposti su mensole di Haim Steinbach potrebbero costituire un facile riferimento, tuttavia Jackson non si propone di scoprire i significati nascosti di questi oggetti, ma di cancellarli. Così esposti non possono che apparire puramente commerciali, sobri, puliti e con ogni probabilità destinati alla vendita. Tutte quelle cose e tutto quel vetro. Non per niente i francesi parlano di lèche-vitrine.

Privando completamente gli oggetti del loro significato e mantenendone solo la dimensione e la resistenza strutturale, Jackson corre il rischio di svuotare tali ninnoli dell’unica caratteristica positiva che possedevano: il fatto di essere amati dalle persone. Per quanto non mi importi nulla dei ninnoli, mi importa delle altre persone. Mia madre possiede ninnoli come quelli. Il confine tra una persona e le sue cose è sfumato. Non mi permetterei mai di prendere in giro uno di quegli oggetti di fronte a lei, proprio come non mi permetterei di prendermi gioco di lei.

Per accompagnarne la prima esposizione, tuttavia, Jackson ha realizzato una locandina che, benché tacitamente, svolge una funzione rivelatrice e re-dentrica. Sopra l’annuncio dell’artista, della galleria e della mostra, troviamo due personaggi dei Simpson, uno accanto all’altro: il venditore di fumetti, grasso e con la coda di cavallo, e l’infido oligarca Mr. Burns. Sopra ciascuno dei due vi è una nuvoletta in cui è riportato un discorso ben scritto. Il venditore di fumetti afferma che queste pile di ninnoli rappresentano “un’attrezzatura scenica perfetta per un film contemporaneo di Dario Argento, attrezzatura impiegata prima per preannunciare e poi per perpetrare la morte, prematura e cruenta, di una bellissima e giovane commessa di un negozio di articoli usati”. Mr. Burns dal canto suo risponde: “Gatti, cani, varie forme di abbracci e altri segni d’amore: le decorazioni perfette per i cubicoli di persone che svolgono lavori noiosi e ripetitivi. Le rappresentazioni, destinate a raccogliere la polvere, di speranze e sogni non riusciranno a rimpiazzare ciò che manca nelle loro vite insignificanti. Però quei piccoli oggetti di pessimo gusto sono molto teneri”.

Sono oggetti scenici, pensati per essere usati in una finzione, cose che possono essere animate solo attraverso le azioni. Inoltre, nonostante siano cose da quattro soldi, possono risultare tenere.

In una strada ricoperta di foglie di Los Angeles, una porta si apre su una folta moquette color rosso sangue e su un appartamento svuotato di tutti i normali accessori della vita quotidiana. Sul pavimento di linoleum effetto parquet di una spoglia cucina sono posate due coperte color antracite ricoperte da utensili gettati alla rinfusa – un coltello, una chiave inglese, una mazza da baseball – su una, accuratamente disposti – un martello, un bastone, una scopa – sull’altra. Nel soggiorno le pareti bianche incorniciano nove diversi tavolini da caffè su cui si trovano cumuli di terra, palate di fango che sembrano merda di dinosauro. Nelle due camere da letto oltre il soggiorno vi sono due corpi. Entrambi indossano tute in denim identiche, hanno i volti coperti da barbe nere e lunghi capelli, le mani giunte, i piedi scalzi e rigati da vene azzurre, gli occhi chiusi. Una quiete funerea aleggia sui gemelli motociclisti esposti nella camera ardente, nessuno dei due completamente e simultaneamente visibile. I cadaveri differiscono per il fatto che uno indossa quanti in lattice rossi, l’altro

neri. Forse voi non conoscete il loro volto, ma io sì. Si tratta di quello di Patrick Jackson.

All’inaugurazione le persone sorseggiano birra ghiacciata e vagano per l’appartamento, chiacchierando del più e del meno nel bel mezzo di questo curioso tableau, entrando e uscendo ciclicamente, incapaci di decifrare la scena. Provo a immaginare di non trovarmi a una mostra, ma di essermi imbattuto in una porta aperta ed essere entrato. Che circostanza potrebbe aver reso possibile la presenza di una simile serie di oggetti? Un omicidio forse? Che cos’è l’omicidio se non un’azione che tramuta una persona in una cosa? I corpi morti sono semplicemente delle cose, dopotutto, una volta che sono stati svuotati della vita, dello spirito che fa una persona. I teschi, a volte, sono solo dei ninnoli sulle scrivanie di collezionisti morbosi, mentre gli scheletri appesi nei laboratori di biologia sono solamente strumenti di insegnamento e non più persone. Tastate la carne e scoprirete che si tratta solamente di lattice, ma questo non rende la cosa più spiegabile.

Un senso di minaccia continua ad aleggiare sulla scena, anche se si tratta di una mostra d’arte; una sorta di quieta pazzia sembra essere alla base della disposizione di queste cose. L’appartamento è svuotato, organizzato come una tomba, misteriosamente edificata sopra una moquette simile a un oceano di sangue. La scenografia di un film mai girato, la cui storia ci sfuggirà sempre.

Ciò che è cinematografico scivola quasi nel cliché ai giorni nostri, ma può voler dire anche trovarsi in presenza di uno scenario che racchiude in sé una storia che desideriamo venga raccontata.

Non sempre, però, quel desiderio viene soddisfatto.

Dall’altra parte della città, un paio d’anni fa, in un edificio che sicuramente ospita una galleria d’arte, degli oggetti anonimi, aspiranti alla bidimensionalità, e vagamente minimalisti dall’aspetto anonimo pendono dalla parete. Ognuno di essi è un oggetto scenico: finestre, tende, tapparelle. Tale trio è appeso sopra un tappeto bianco perfettamente curato. Tuttavia in questo biancore niveo è stata ritagliata un’apertura per una scala che conduce al piano inferiore. Di un nero untuoso e chiazato, le scale conducono a una intercapedine sotto il pavimento. Una complessa impalcatura di metallo sostiene il pavimento soprastante e ammassi di enormi bottiglie del latte, caraffe per il vino e tazze da caffè, tutti in ceramica, sono posizionati intorno ad essa. La maggior parte di essi è coperta da un sottile strato nero di sughero bruciato, ma le gigantesche tazze da caffè variano notevolmente in quanto a colore e aspetto, con le superfici smaltate in modi strani; alcune sembrano punteggiate da pustole di qualche malattia, altre presentano motivi che fanno pensare allo sperma; i colori sono irreali, chimici, strani. Si tratta di ninnoli, forse, ma troppo eccentrici per poter adornare il tavolino di una nonna. Si può strisciare tra le barre metalliche dell’impalcatura e sbirciare dentro le tazze. Sul fondo di ciascuna di esse si trova una sostanza differente, una storia diversa: grumi resinosi e dita annerite ricoperte di mosche, resine epossidiche e cristalli e cubetti di ghiaccio in plastica che galleggiano dentro liquidi rappresi, lattiginosi e traslucidi, rossi e neri.

Uscendo e salendo un’altra scala si giunge in una terza stanza che domina le prime due. Qui troviamo una figura maschile, vestita di nero, con i capelli neri, scalza, con la pelle nera e opaca e gli occhi incavati. Egli (esso?) sta in piedi lontano dalla scala, in relazione con essa e con la scena sottostante, ma posizionato in modo da non rivolgere verso il basso il suo sguardo privo di occhi. I manichini fanno sempre venire i brividi quando sono fuori contesto, sproporzionati (cfr. Charles Ray), troppo simili a dei corpi senza però esserlo. Questo, l’effigie di un bambino con bizzarri mani e piedi, è anche più inquietante. Mi occorrono ripetute visite per riuscire a cogliere ogni particolare, per osservare le strane proporzioni del manichino bambino, per prendere nota di tutte le sostanze e le superfici di queste ceramiche, per tornare continuamente a sondare qualunque storia venga rivelata. Niente di letterario, come un intreccio, si prospetta all’orizzonte. Una singolarità, uno sdoppiamento, un triplicamento. Tre livelli. Nulla che venga spiegato.

Il Modernismo ha cercato di produrre un rinnovamento, di compiere una rivoluzione a livello d’immagini e d’idee, di forma e di oggetto. La *Colonna Infinita* (1935-38) di Brancusi sembra suggerire che

la rivoluzione che incarna possa proseguire per sempre, in entrambe le direzioni, anche se in realtà non è ciò che accade. La parte che vediamo è solo un momento, accurato nel mezzo dell’infinità.

Il monumento di Brancusi a Târgu Jiu è stato pensato per simboleggiare il sacrificio infinito dei soldati romeni, quegli uomini che, per difendere la loro patria, hanno trasformato i loro corpi in cose, abbracciando la propria infinità.

Oggetti e corpi, che si pongono in relazione gli uni con gli altri, che si fanno beffe gli uni degli altri.

Sia l’appartamento sia la galleria su tre piani, ricoperti di moquette e messi in mostra, sono installazioni di Jackson. Sono raccolte di cose, semplicemente incorniciate, senza alcuna spiegazione. Eppure, nella loro quieta compostezza, sembrano emanare un’aura di pericolo. La storia che non può mai svolgersi, che rimane sempre un suggerimento ma che non è mai messa in atto, è una storia di cose e di persone, di corpi e di oggetti, che non può mai essere riassunta con facilità e che è sempre accennata in modo sfuggente. Anche l’umile ninnolo può simboleggiare il sogno della rivoluzione permanente.

Qui la scultura è più di una cosa nello spazio, il suo tempo è quello di un orologio che ticchetta senza che le lancette si spostino; è la possibilità latente, appesa lì, pendula, gravida, ma mai realizzata.