

Robert Pettena
Second Escape

Robert Pettena
Second Escape

A cura di/Edited by
Pier Luigi Tazzi

Coordinamento editoriale/Editing
Vittoria Ciolini
Alba Braza Boils

Realizzazione/Produced by
Gli Ori

Progetto Grafico/Layout
Rocco Poiago, Robert Pettena, Giorgio Dovas

*Traduzione testo Pier Luigi Tazzi/
Translation of Pier Luigi Tazzi's text*
transiting.eu

Impianti/Prepress
Giotto, Calenzano

Stampa/Print
Grafica Lito, Calenzano

Con il contributo di/With the support of
Regione Toscana
Provincia di Prato Assessorato alla cultura

Lucia Meoni e Antonio Pettena

Ringraziamenti/Acknowledgements

Fabio Gori, Prato
Paolo Gori, Prato

Angela Paine, Stroud

Maria Grazia Fraiese, Firenze
Ela Bialkowska, Pietralata

Mattia Pettena, San Giovenale
Raul Sottili, Pietrapiana
Sylvain Jamois, London
Jasper Chalcraft, Kings Somborne
Pietro Pettena, San Giovenale
The Cleopatras, Colle Val d'Elsa
Giorgio Brogi, Poggio Terraiba
Gabriele Baratto, Menzano
Daniela Pettena, London
Marco Pettena, Firenze
Peter Lennard, London
Daniele Ercolano, Firenze
Claudia Bessi, Firenze
Antonio Avellis, Bologna
Carl Edvin Gustafsson, Hörby
Angelo Bianco, Matera
Roberto Martino, Matera
Cristiano Crisci, Firenze
Simone Brillarelli, Firenze
Elisabetta Mori, Livorno
Nicola Martini, Firenze
Francesca Banchelli, Firenze

E infine un ringraziamento personale da parte dell'artista a Lucia Meoni e Antonio Pettena che da sempre hanno sostenuto il suo lavoro e a tutti i ragazzi e le ragazze che hanno contribuito alla nascita di tante sue opere con la loro presenza, energia e partecipazione.

ISBN 978-88-7336-332-3
Copyright © 2008 per l'edizione Gli Ori
per i testi Pier Luigi Tazzi e Robert Pettena
per le immagini Robert Pettena
tutti i diritti riservati

In copertina: Robert Pettena, *One Drop*, 2008

Robert Pettena
Second Escape

a cura di / edited by
Pier Luigi Tazzi

Gli
Ori

Robert Pettena
Second Escape

Palazzo Banci Buonamici, Provincia di Prato
Palazzo della Prefettura
Teatro Metastasio
Palazzo Vaj, Monash University Prato Centre
Dryphoto arte contemporanea

Prato
12 settembre / 12 ottobre 2008

A cura di/Curated by
Pier Luigi Tazzi

Organizzazione/Organization
Dryphoto arte contemporanea

Coordinamento/Coordination
Vittoria Ciolini

Segreteria/Secretariat
Alba Braza Boils
Caterina Caputo

Ufficio Stampa/Press Office
Rosi Fontana

Con il contributo di/With the support of
Regione Toscana
Provincia di Prato

Lucia Meoni e Antonio Pettena

Ringraziamenti/Acknowledgements

Paola Giugni, Assessore alla Cultura della Provincia di Prato
Eleonora Maffei, Prefetto di Prato
Geradina Cardillo, Presidente Teatro Metastasio
Annamaria Pagliaro, Academic Director Monash University Prato Centre

Fabio Gori, Prato
Paolo Gori, Prato

Caterina Fanfani, Prato
Barbara Saura, Prato
Franca Mezzani, Prato
Nicola Pietroniro, Prato

Andrea Abati, Prato
Fulvio Batacchi, Prato
Leonardo Panci, Prato

Maria Grazia Fraiese, Firenze
Mattia Pettena, San Giovenale
Pietro Pettena, San Giovenale
Simone Brillarelli, Firenze
Cristiano Crisci, Firenze
Giorgio Dovas, Firenze
Daniele Ercolano, Firenze



Provincia di Prato
Assessorato alla Cultura



SOMMARIO / CONTENTS

Pier Luigi Tazzi		<i>Bag Pipe</i>	99
<i>Questo libro</i>	7	<i>Gasometro</i>	102
<i>This Book</i>	15	<i>Le porte</i>	104
		<i>Le mura</i>	106
Robert Pettena		<i>Flat Land Game</i>	109
<i>Little Fish</i>	24	<i>Solid Reggae Foundation</i>	112
<i>Harold</i>	28	<i>Domestic Pentagram</i>	114
<i>Freezer</i>	30	<i>L'impero colpisce ancora</i>	116
<i>What's He Building in There</i>	32	<i>Torness 1979</i>	121
<i>No Image</i>	34	<i>Five o'Clock</i>	124
<i>And Dance Around in Your Bones</i>	36	<i>No Location</i>	127
<i>Arloabdeirnto</i>	40	<i>Ritmo Beat</i>	128
<i>Fuori centro</i>	42	<i>Never Mind</i>	132
<i>Foot Light</i>	44	<i>Up</i>	134
<i>North Face</i>	46	<i>Not Now</i>	136
<i>Hunting the Baron</i>	48	<i>Check Point</i>	138
<i>Igloo</i>	50	<i>Jungle Junction</i>	142
<i>Tre soldatesse</i>	52	<i>Light Green</i>	147
<i>Due</i>	54	<i>Palazzo Steri 1633</i>	153
<i>Sink House</i>	56	<i>Athena noctua</i>	156
<i>They Know</i>	58	<i>Under Observation</i>	160
<i>Rinfresco</i>	62	<i>Qui si vola</i>	164
<i>Bargello</i>	64	<i>Palermo Dub</i>	166
<i>Antiquario MTV</i>	66	<i>Light Tent</i>	168
<i>Autogestione</i>	68	<i>Alla conquista dell'inutile</i>	172
<i>Fucking My Studio</i>	70	<i>Olive Flowers</i>	179
<i>My Land</i>	72	<i>Beuys Boys</i>	184
<i>Wind Farm Game</i>	76	<i>Die Eroberung des Nutzlosen</i>	192
<i>Victorian Play</i>	81	<i>One Drop</i>	196
<i>Pentagon Play</i>	84	<i>Knockdown</i>	199
<i>La banda di Poggio Murella</i>	86	<i>Yellow Dragon Sucks up the Sea</i>	200
<i>Librarian's Play</i>	88	<i>Fra i piedi</i>	205
<i>Luminex</i>	90	<i>Smithson</i>	208
<i>White Hooligans</i>	92		
<i>Capp Plast</i>	94	<i>Apparati/Appendix</i>	211

QUESTO LIBRO

Pier Luigi Tazzi



I. Nell'incertezza del suo divenire

questo libro è una contraddizione.

Non solo in quanto, a loro modo, tutti i libri lo sono, ma anche, e più specificatamente, poiché si propone di sistematizzare l'insistematizzabile, di incasellare quanto non è per sua natura incasellabile, che nella fattispecie sarebbe l'arte di Robert Pettena, o meglio, i suoi atti¹ artistici.

Allo stesso tempo, pur nella sua palese inutilità, di cui la precedente affermazione è la prova, prefiggendosi di collazionare documenti in forma di fotografie di quegli atti, servirà a delineare un percorso in forma di descrizione iconica di un paesaggio. Oppure, con espressione oggi più usata, a mappare un territorio, a delineare un mondo. Impresa cospicua nella propria stessa inadeguatezza di mezzi e di fini.

Comunque sappiamo, sappiate, fin d'ora, da dove si parte e che cosa c'è da aspettarsi. Nell'incertezza del suo svolgersi, del suo divenire, di ogni divenire.

[È poco prima dell'alba di una giornata che si annuncia calda.

Il cielo, un cielo terso, italiano, è appena schiarito. Il silenzio ha come sottofondo lontano un sordo rumore di traffico, che il tubare di piccioni di quando in quando interrompe.

Ora il sommo dei tetti si alona di rosa.

Verso quest'ora, negli anni dell'infanzia, si partiva per il mare.]

¹ Atti nel senso che ha questo termine nel gergo giurisprudenziale italiano di "mettere agli atti".

II. Punti fermi, o almeno alcuni.

Punto di partenza e incertezza, che l'atto ha lo scopo di fissare, apotropicamente, attraverso un'azione costruttiva o attraverso un'immagine. Non si ricorre mai ad una struttura narrativa, come sia la materia trattata che le contingenze stilistiche dell'arte attuale potrebbero far presagire: il prima e il dopo sono elisi, più che elusi. Costruzione e immagine non sono per Pettena la stessa cosa, anche quando in apparenza a volte sembrano coincidere, tanto più nella sequenza di immagini che informa questo libro. La loro differenza rende tuttavia esplicito il loro rapporto, tanto più nella sequenza di immagini che informa questo libro. Nella costruzione l'atto ha una durata, nell'immagine, sia quella fissa della fotografia che quella mobile del video, è questa stessa che ha una durata, e non l'atto, che è senza tempo. Il loro rapporto quindi è fra durata e visione immediata, apparizione, fantasma².

La costruzione per Pettena non ha niente a che fare con il concetto di costruzione che ha attraversato la storia dell'Arte Occidentale dal Rinascimento in avanti, dalla costruzione prospettica a quella dell'architettura, bensì si colloca sullo stesso filo di tradizione di un Raymond Roussel – penso in particolare al suo *Locus Solus* – o di un Marcel Duchamp – e nel suo caso mi riferisco in particolare alla costruzione del *Grand Verre/Large Glass* –, prescindendo tuttavia sia dalle ossessioni del primo che dall'assolutismo del secondo, così come dal lessico di simboli a cui, seppur diverso per ciascuno, ambedue si rifanno. Le costruzioni di Pettena hanno una dimensione più quotidiana che sfiora non di rado quella banalità che costituisce la trivialità dell'esistenza. Di fatto ricordano più il *gioco delle costruzioni* che i marchingegni descritti da Roussel o la complessità polisemica delle opere di Duchamp.

Pettena non tende a creare o a ripensare modelli, quanto a cogliere dei momenti in cui si manifesta un senso che non è soggetto né viene sottoposto ad alcunché suscettibile di uno scandaglio analitico.

In modo analogo tende a mettere in scena quelli che gli Inglesi chiamano *pun*, giochi di parole, quindi, più che giochi di linguaggio, *jeux de langage*. Di quest'ultimi giustamente diffida ritenendoli trappole autoritarie nel momento stesso che si danno come autorevoli, lui che è refrattario ad ogni autorevolezza. E perciò mantiene sempre la dimensione del gioco, come scappatoia, più ancora che come uscita di sicurezza: *second escape*.

Significativo a questo proposito lo scambio, virtuoso o vizioso che sia poco gli importa, più di natura osmotica che dialettica, fra opera e titolo, e ancora una volta il riferimento a Duchamp è d'obbligo. Ma indirettamente anche a Nietzsche che, in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, dichiara il *melos* espressione della realtà più autentica del *logos*. In Pettena il *melos*, che è più *sound* e *tune*, nasce dallo sfregamento, dalla frizione, dalla collisione, dalla vicinanza, fra opera, in qualsiasi forma si presenti, e titolo. In questo è da riconoscere un altro riferimento ad un'altra tradizione, questa volta tutta inglese, che ha in Lewis Carroll la sua figura magistralmente centrale.

Carroll e Duchamp ricorrono ai giochi di parole avendo ben presente e non abbandonando mai l'aggancio ad un senso superiore, o nascosto, segreto, che alla fine sublima il gioco puro e semplice, che invece resta tale in Pettena. Non dimentichiamo che i due illustri predecessori vivono l'epoca da cui scaturisce la teoria freudiana della sublimazione psichica³. Di fatto Pettena àncora il gioco di parole al piano del

2 Nel senso aristotelico del termine.

3 Lewis Carroll nasce, come Charles Lutwidge Dodgson, a Daresbury nel 1832 e muore a Guildford nel 1898, Marcel Duchamp nasce a Blainville-Crevon nel 1887 e muore a Neuilly-sur-Seine nel 1968, mentre

linguaggio quotidiano, svincolato dunque intenzionalmente da ogni senso ultimo che lo superi e alla fine lo sublimi. Se quelle di Carroll e di Duchamp sono delle intenzionali crittografie, quelli di Pettena sono degli slalom, più meno acrobatici, in superficie, la superficie del linguaggio comune. Insomma non nascondono manifestamente alcun segreto, perché in conclusione non c'è nulla da nascondere. O almeno "Così è se vi pare", o meglio ancora, e in maniera più pertinente, "As you like it".⁴.

[*Insomnia.*]

Sigmund Freud era nato a Příbor nel 1856 e muore a Londra nel 1939. Aveva pubblicato *Die Traumdeutung* nel 1899.

4 Della prima opera di teatro è autore Luigi Pirandello, della seconda William Shakespeare, come d'altra parte è noto a tutti.

III. Nei limiti del gioco.

La costante del gioco negli atti di Robert Pettena presenta molteplici valenze. Che gioco sarebbe altrimenti?

È anzitutto espressione di un desiderio che sfiora la nostalgia, nel senso di un sentimento fra piacere e dolore [*pleasure pain*] (più Charles Baudelaire dunque che il seicentesco inventore del termine, il medico svizzero Johannes Hofer) per la perdita, e la rievocazione, di una stagione della vita, dall'infanzia alla prima adolescenza, che la distanza del tempo rende felice [*unblemished*]. Mattia, il fratello dell'artista che spesso appare come soggetto di molte opere sia video che fotografiche, è come il te-doforo di questi attraversamenti ironico-sentimentali: sempre *bullied* dall'artista come *metteur-en-scène* di giochi, più o meno sottilmente e sempre gioiosamente sadici, a cominciare da quello in cui appare bambino immerso in un pentolone di acqua che bolle⁵ per finire, al momento, con quello in cui scompare dalla slitta indiana su cui era prima disteso e trainato e di lui ora resta solo la traccia in forma di chitarra elettrica⁶.

Ma è anche dissacrazione ripetuta delle forme dell'arte, dei suoi vizi e dei suoi vezzi, delle pieghe vernacolari delle sue ultime tendenze, da quelle più enfatiche a quelle più "intelligenti". In maniera sempre garbata, discreta, e, insieme, allegramente – l'*allegria dei naufragi* di ungarettiana memoria – scanzonata.

Infine allora si tratta sempre di un atto contro il conformismo dell'età adulta di un sarcastico Peter Pan che vede nella crescita, nello sviluppo, nell'evoluzione, quel principio di perdita che, come artista, cerca di debellare considerandolo come il veicolo dell'incurabile malattia dell'esistere.

Di fatto quando appare di persona è sempre in azione per distruggere, scavare, perforare⁷, o in posizioni instabili come Aladino sul tappeto volante⁸, o infine sceso dall'alto in una sorta di versione invertita, per posizione e sesso, di un'orientaleggiante Rappuntzel⁹.

Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up, Le mille e una notte, i fratelli Grimm, il sardonico umor nero anglosassone¹⁰, lo Shakespeare più lieto, il romanzo gotico¹¹... E l'intelligenza prevale sulla cultura.

5 *Little Fish*, 1998.

6 *Beuys Boys*, 2007.

7 Da *What's He Building in There*, 1999, a *Fucking My Studio*, 2002.

8 *Arloabdeirnto*, 2001.

9 *No Location*, 2004.

10 *Harold*, 1998.

11 *Yellow Dragon Sucks up the Sea*, 2007.

IV. Neverland.

Il mondo a cui danno accesso visivo le immagini di questo libro, ma che soprattutto si fonda sugli atti, insomma l'arte, per così dire, di Robert Pettena, non è di questo mondo.

Lo trama, ma non vi è ordito.

Lo interseca in maniera trasversale e mai rettilinea. Come la talpa di Karl Marx¹², riemerge inatteso in superficie di quando in quando, come in tutte quelle occasioni mondane e festive che Pettena ama orchestrare con sempre maggior frequenza¹³ nell'ambito di manifestazioni artistiche a cui è stato, spesso inopinatamente, invitato. Questo tipo di intersecazione trasversale è come quella di un idioletto che attraversa una o più lingue¹⁴, ma può rivelarsi di gran lunga più devastante.

Alla fine il *modus operandi* che produce quegli atti attraverso cui questo mondo si rivela non può esser ricondotto ad una cifra, che lo identifichi, lo distingua da altri, artisti, operatori o creativi che siano. Non si tratta nemmeno per lui di uno stile, come serie di norme fissate una volta per sempre o in via di continua evoluzione, che sia lineare o a tratti distinti, atto a caratterizzare il tutto o la parte di un *corpus* di opere/atti ormai consistente: anche se è chiaro che una grande e libera apertura denota il passaggio dalle prime opere di cui qui si da conto, *Little Fish, Harold e Freezer*, tutte 1998, gotiche, costipate e ipercostruite pur nella propria rispettiva semplicità di impianto, alle più recenti quali *One Drop* e *Yellow Dragon Sucks Up the Sea*, ambedue 2008, ampie e distese, l'una come l'oceano in tempesta dietro il bambino che gioca con la sabbia, l'altra come la profondità della notte che accoglie l'apprendista di arti marziali.

Questa assenza di cifra e di stile non ostacola la peculiarità di questo mondo, peculiarità che non si può desumere ontologicamente dalla personalità dell'artista. In altre parole è come se l'artista fosse capitato in questo mondo, senza esserne il creatore, l'autore, o anche più semplicemente l'evocatore. Quasi che l'autore, il creatore, fosse qualcun altro, di cui alla fine non importa granché, e lui, l'artista, ne fosse l'ospite curioso, il viaggiatore attento e avventuroso, l'agile esploratore delle sue incongruenze e delle sue meraviglie.

Gli abitanti di questo mondo sono perlopiù maschi, rare le presenze femminili, quasi sempre marginali, spesso travestite, da militari¹⁵ a dame vittoriane¹⁶, o necessario

12 Cfr. Karl Marx, "Der 18te Brumaire des Louis Napoleon" in: *Die Revolution, Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, I, New York, 1852, dove si tratta della rivoluzione proletaria come una talpa che nei suoi tunnel sotterranei mina le fondamenta della società borghese, che affiora nei momenti di aperta lotta di classe, e quindi rientra sottoterra per continuare la propria opera in clandestinità, pronta a riemergere ogni volta in cui si profili una congiuntura storica per lo scontro diretto. In una prospettiva vittoriosa della rivoluzione proletaria Marx profetizza un'Europa esultante al grido "Well grubbed, old mole!" parafrasando lo "Well said, old mole!" di William Shakespeare, *Hamlet*, I, V, 162, con cui Amleto apostrofa il fantasma del padre che gli ha appena rivelato come sia stato assassinato e lo sollecita alla vendetta.

13 In maniera sempre più aperta e dichiarata da *Jungle Junction*, 2005, in poi.

14 Andrà forse qui ricordato come Robert appena infante sia stato sottoposto ad una sorta di bombardamento linguistico, fra la madre che gli parlava in inglese, il padre in italiano, alcuni dei parenti paterni più vecchi in ladino, e i compagni di gioco in tedesco, e avesse quindi sviluppato un proprio idioletto poliglotta, di cui ci si accorse ben presto e a cui si mise rimedio.

15 *Tre Soldatesse*, 2001.

16 *Victorian Play*, 2002.

complemento di una coppia¹⁷. Maschi di ogni età, dai bambini¹⁸ agli adulti già un po' in là con gli anni. Questi ultimi impersonati da Pietro, il padre dell'artista, che appare sempre accompagnato dall'altro suo figlio Mattia, di cui via via assistiamo alla crescita¹⁹, ed è quest'ultimo l'eroe, il *puer aeternus*, di questo mondo. Spesso nudo [*Nue descendant l'escalier*], o meglio, spogliato [*La mariée mise à nue par ses célibataires, même*]. Anche dell'artista stesso si rivela in due casi la nudità, ma, in uno, il corpo è deformato dal movimento convulso ripreso in scorcio dall'alto²⁰, e, nell'altro, è il suo sesso ad essere rappresentato in un ingrandimento tale che lo snatura²¹.

Un mondo senza eros, se non quello autoreferenziale del bambino e dell'adolescente, che riflette se stesso e non ha ancora sviluppato il desiderio dell'altro, dell'altro-da-sé.

Tutti vi sono impegnati in attività ludiche o stravaganti, e spesso gioco e stravaganza convergono nella medesima azione.

La scena passa dagli spazi claustrofobici dell'inizio²² alle grandi aperture della campagna²³, dei boschi²⁴ e infine dell'oceano²⁵, agli spuri ambienti urbani in interno²⁶ e in esterno²⁷, a quelli, dall'artista stesso disegnati per momenti di *leisure time*, sfrangiati e gioiosamente disarticolati²⁸.

Insomma un mondo disteso e tuttavia ricco di pieghe, anfratti, sorprese, ma meno fluido di quello in cui viviamo, un mondo in cui i termini di relazione che ne costituiscono il tessuto connettivo siano stati rimpiazzati da gap, interruzioni, come se alla continuità e all'omogeneità dello spazio cartesiano si fosse sostituita la discontinuità e la frattura differenziante [*Le differend*²⁹].

Nulla continua nell'altrove.

Questo si riflette anche nelle figure dei personaggi che lo abitano: nessuno di loro, compresi Mattia e Pietro, che sono quelli che ricompaiono più spesso, mantiene una propria identità specifica nelle varie apparizioni. Ciascuno è immerso nel proprio ruolo per ogni situazione in cui fa la propria comparsa. Come i colori di una tavolozza, che variano o restano uguali nel tempo, e che il pittore userà per creare toni di volta in volta diversi.

Un mondo senza unità, e tuttavia integro.

17 *Solid Reggae Foundation*, 2003, e *Ritmo Beat*, 2004.

18 Da *Little Fish* a *One Drop* cit.

19 Da *Little Fish* alla sua finora ultima comparsa in *Beuys Boys* corrono quasi dieci anni.

20 *Arloabdeirnto*, cit.

21 *No Image*, 2000.

22 Da *Little Fish*, cit., fino a *Igloo*, 2001.

23 Da *They Know*, 2002, dvd, a *Beuys Boys*, cit.

24 Da *Hunting The Baron*, 2001, ancora a *Beuys Boys*.

25 *One Drop*, cit.

26 Da *Antiquario MTV*, 2002, a *Domestic Pentagram*, 2003.

27 Da *Bargello*, 2002, a *Palermo Dub*, 2006.

28 Da *Jungle Junction*, 2005, a *Die Eroberung des Nutzlosen*, 2007.

29 Cfr. Jean François Lyotard, *Le differend*, Paris, 1983.

V. e ultimo.

Il mondo, questo mondo – quale? –, è un parco giochi, abitato più che pensato. Il piacere, che è sempre più *jouissance* che *plaisir*, è sorpresa meraviglia o divertimento³⁰ – *second escape*. [E lasciatemi divertire *soffeggiava quasi un secolo fa un fiorentino verace che si era dato il nome di Aldo Palazzeschi*.] La vita un paradiso perduto e riconquistato mediante l'evocazione *in figuris* di fiabe dimenticate che si rinnovano per un momento, il momento solo, il *locus solus*, dell'opera, dell'atto, di cui questo libro raccoglie la memoria.

La mostra, che in occasione della sua pubblicazione l'accompagna, è un circo a tre piste, anzi a sette.

Capalle agosto 2008

30 Dal latino *deverto* o *diverto* i cui significati primi sono parimenti *volgere altrove* e *volgersi altrove*.

THIS BOOK
Pier Luigi Tazzi



I. In the uncertainty of its future

this book is a contradiction.

Not only to the extent that all books, in their own way, are contradictions, but also, and more specifically, because it sets out to systematize what cannot be systematized, namely the art of Robert Pettena, or more precisely his artistic acts¹.

At the same time, in spite of its evident uselessness proven by the statement above, in its intent to gather documents in the form of photographs of those acts, the book can serve to outline a path, an iconic description of a landscape. Or, to apply a more current expression, to map a territory, to represent a world.

An undertaking that stands out for the very inadequacy of its means and ends.

In any case now we know, now you know, from the outset, where this all starts and what, then, awaits you. In the uncertainty of its becoming, of its future, of any future.

[Just before dawn on a day that promises to be hot.

The sky, a clear sky, an Italian sky, has just begun to brighten. In the silence lurks a distant backdrop of dull traffic roar, cushioning the occasional outbreak of the cooing of pigeons.

The sum of the rooftops is haloed in pink.

In childhood, this was the hour of departure for the seaside.]

¹ Acts, in the sense of the term in Italian jurisprudence, “mettere agli atti”, to put “on record”.

II. *Certain points, at least a few.*

Point of departure and uncertainty, which the act has the aim of capturing, apotropaically, through a constructive action or through an image. Use is never made of a narrative structure, as both the subject matter and the stylistic contingencies of today's art might make us expect: before and after are elided, more than eluded. For Pettena construction and image are not the same thing, even when they seem, at times, to coincide. Yet their difference makes their relationship explicit, even more so in the sequence of images that goes into this book. In the construction the act has a duration, while in the image, whether in the stillness of the photograph or the motion of video, it is the image itself that has duration, not the act, which becomes timeless. So their relationship is between duration and immediate vision, apparition, phantasma².

Construction, for Pettena, has nothing to do with the concept of construction that crosses the history of Western Art from the Renaissance on, from the construction of perspective to that of architecture. Instead, it fits into the same tradition addressed by Raymond Roussel – in particular in his *Locus Solus* – or by Marcel Duchamp – and in his case I refer, mostly, to the construction of the *Large Glass*. Yet it also avoids the obsessions of the former and the absolutism of the latter, as well as the vocabulary of symbols, albeit different ones, to which they both make reference. Pettena's constructions have a more everyday dimension that often borders on that banality that constitutes the triviality of existence. Actually they remind us more of *construction games* than of the devices described by Roussel or the polysemic complexity of the works of Duchamp.

Pettena tends not to create or rethink models, but to capture moments in which a sense reveals itself, a meaning that is not subject of and is not subjected to analytical probing.

In like manner, he tends to stage what the English call “puns”, word games, then, rather than games of language, *jeux de langage*. He justifiably distrusts the latter, seeing them as authoritarian traps, since they present themselves as authoritative, and he is wary of anything authoritative. So he always preserves the dimension of play, as an escape route, a *second escape*, more than a security exit.

In this context the exchange – little does it matter if virtuous or vicious, more osmotic than dialectic – between work and title is significant, and once again the reference to Duchamp is obligatory. But, indirectly, also to Nietzsche, who in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* declares the *melos* to be the expression of authentic reality more than the *logos*. In Pettena the *melos*, which is more sound and tune, comes from the rubbing, the friction, the collision, the closeness between the work, in whatever form it appears, and the title. Here we can see another reference to another tradition, utterly English this time, in which Lewis Carroll is the central master figure.

Carroll and Duchamp make use of word games in full awareness of, and never abandoning, their connection to a higher or hidden, secret meaning, which in the end sublimates pure and simple play, which instead is always conserved as such in Pettena. Let's not forget that his two illustrious predecessors lived in the era that generated Freud's theory of psychic sublimation³. Pettena anchors the word game

to the plane of everyday language, so it is intentionally freed from any ultimate meaning that would go beyond and, in the end, sublimate that plane. While the games of Carroll and Duchamp are intentional cryptographies, those of Pettena are more or less acrobatic slaloms on the surface, the surface of common language. In short, they clearly do not conceal any secret, because in the end there is nothing to conceal. Or at least “Così è se vi pare” (Right you are, if you think so), or better still, and more pertinently, “As you like it”⁴.

[*Insomnia.*]

² In the Aristotelian sense of the term.

³ Lewis Carroll was born, as Charles Lutwidge Dodgson, in Daresbury in 1832, and died in Guildford in 1898; Marcel Duchamp was born at Blainville-Crevon in 1887 and died in Neuilly-sur-Seine in 1968; while Sigmund Freud was born in Příbor in 1856 and died in London in 1939. He published *Die Traumdeutung* in 1899.

⁴ The first is by Luigi Pirandello, the second by William Shakespeare, as everyone knows.

III. Within the game's limits.

The constant of play in the acts of Robert Pettena has multiple meanings. Otherwise, what sort of game would it be?

First of all, it expresses a desire that borders on nostalgia, in the sense of a sentiment between pleasure and pain (more Charles Baudelaire, then, than the 17th-century inventor of the term, the Swiss physician Johannes Hofer) triggered by the loss, and the recollection, of a period of life, from childhood to early adolescence, whose distance in time makes it seem unblemished. Mattia, the artist's brother, who often appears as the subject of many of his videos and photographs, is like the torch-bearer of these ironic-sentimental crossings: always bullied by the artist as *metteur-en-scène* of more or less subtly and always joyfully sadistic games, starting with the one in which he appears as a little boy in a pot of boiling water⁵, and ending – for the moment – with the game in which he vanishes from the toboggan on which he was previously stretched out to be pulled along, leaving only his imprint, in the form of an electric guitar⁶.

But it is also repeated desecration of the forms of art, its habits and mannerisms, the vernacular overtones of its latest trends, from the most emphatic to the most “intellectual”. Always in a tactful, discreet and, at the same time, cheerful, easy-going way – with the “good cheer of the shipwrecked” evoked by Ungaretti.

Finally, then, the game is always an act against the conformism of adulthood, performed by a sarcastic Peter Pan who sees in growth, development, evolution that principle of loss that, as an artist, he tries to defeat, viewing it as the vehicle of the incurable disease of existence.

In fact, when he appears in person it is always in action, to destroy, dig, perforate⁷, or in unstable positions, like Aladdin on the flying carpet⁸, or in descent from above, like a sort of inverted version, in terms of position and gender, of a rather oriental Rapunzel⁹.

Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up, The 1001 nights, the Brothers Grimm, sardonic Anglo-Saxon black humor¹⁰, the playful side of Shakespeare, the Gothic novel¹¹...

And intelligence prevails over culture.

5 *Little Fish*, 1998.

6 *Beuys Boys*, 2007.

7 From *What's He Building in There*, 1999, to *Fucking My Studio*, 2002.

8 *Arloabdeirnto*, 2001.

9 *No Location*, 2004.

10 *Harold*, 1998.

11 *Yellow Dragon Sucks up the Sea*, 2007.

IV. Neverland.

The world to which the images of this book grant visual access, but which above all is based on the acts, i.e. the art, so to speak, of Robert Pettena, is not this world.

It weaves this world's plot, but it is not its web

It intersects it in a crosswise, never rectilinear way. Like Karl Marx's mole¹² it surfaces unexpectedly, as in all those social and festive occasions Pettena likes to orchestrate more and more frequently¹³ at art events in which he has been invited, often unforeseeably, to participate. This type of crosswise intersection is like that of an idiolect that crosses one or more languages¹⁴, but can prove to be much more devastating than this .

In the end the modus operandi that produces those acts through which this world reveals itself cannot be traced back to a sign that identifies it and distinguishes it from other artists, operators or sundry creative talents. It is not even a style, seen as a series of standards established once and for all or in continuous evolution, linear or in distinct spurts, capable of characterizing all or part of a by now sizeable oeuvre: though it is clear that a major, free opening marks the passage from the first works set to record, *Little Fish, Harold and Freezer*, all in 1998, which are gothic, constipated and hyperconstructed, in spite of the respective simplicity of their layouts, to more recent works like *One Drop* and *Yellow Dragon Sucks Up the Sea*, both in 2008, which are broad and extensive, one like the stormy ocean behind the boy who plays with sand, the other like the depth of the night that contains the student of martial arts.

This absence of a trademark or style does not prevent this world from having its own particularities, which cannot be ontologically deduced from the personality of the artist. In other words, it is as if the artist had found himself in this world without being its creator, its author, or even the one who simply evokes it. Almost as if the author, the creator, were someone else, and in the end it matters little who it is. The artist is like a curious guest, an attentive, adventurous traveler, the agile explorer of this world's contradictions and wonders.

The inhabitants of this world are mostly male, with a few rare female presences, nearly always marginal, often disguised, from soldiers¹⁵ to Victorian ladies¹⁶, or as the necessary counterpart in a couple¹⁷. Males of all ages, from little boys¹⁸ to adults already well along in years. The latter are personified by Pietro, the artist's father, who always

12 Cfr. Karl Marx, “*Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*” in: *Die Revolution, Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, I, New York, 1852, where the proletarian revolution is compared to a mole who, in his underground tunnels, undermines the foundations of bourgeois society, and surfaces in moments of open class struggle, then returns underground to continue his clandestine labors, ready to re-emerge whenever the historical situation arises for a direct clash. Imagining the prospect of victory of the proletarian revolution, Marx predicted an exultant Europe echoing with cries of “*Well grubbed, old mole!*” to paraphrase the “*Well said, old mole!*” of William Shakespeare, *Hamlet*, I, V, 162, with which Hamlet addresses his father's ghost, who has just revealed how he was murdered, demanding revenge.

13 In an increasingly open, declared manner since *Jungle Junction*, 2005, and after.

14 Perhaps we should recall that Robert, in his early childhood, was subjected to a sort of linguistic bombardment, with his mother speaking English, his father Italian, some of his father's relatives Ladino, while his playmates spoke German. He developed his own polyglot idiolect, but soon they became aware of it and corrected the situation.

15 *Tre Soldatesse*, 2001.

16 *Victorian Play*, 2002.

17 *Solid Reggae Foundation*, 2003, and *Ritmo Beat*, 2004.

18 From *Little Fish* to *One Drop* cit.

appears in the company of his other son, Mattia, whom we can watch growing up¹⁹, and the latter is the hero, the *puer aeternus*, of this world. Often nude [*Nude Descending a Staircase*] or, more precisely, stripped bare [*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*]. In two cases of nudity the artist also unveils himself, but in one case the body is deformed by the movement shot at an angle from above²⁰, and in the other his penis is represented in an unnatural enlargement²¹.

A world without eros, except the self-referential eros of the child and the adolescent, that reflects itself and has not yet developed desire for the other, the other-than-self.

All are engaged in playful or outlandish activities, and often play and outlandishness converge in the same action.

The setting passes from the claustrophobic spaces of the beginning²² to the large expanses of countryside, forests and, finally, the ocean, to the spurious urban environments, indoors and outdoors, to those ambients designed by the artist himself for moments of leisure time, frayed and joyously disjointed.

In short, a broad world yet one full of wrinkles, nooks, surprises, but less fluid than the world we live in. A world in which the terms of relation that constitute its connective tissue have been replaced by gaps, interruptions, as if the continuity and homogeneity of Cartesian space had been replaced by discontinuity and differentiating breakage [*Le différend*].

Nothing continues in the elsewhere.

This is also reflected in the figures of the characters that inhabit this world: not one of them, not even Mattia or Pietro, who are the ones that reappear most often, can maintain his own specific identity through the various appearances. Each is immersed in his role for one single situation in which he appears. Like the colors of a palette that vary or remain the same over time, used by the painter to create different tones in different paintings.

A world without unity, yet somehow whole.

V. and last.

The world, this world – which world? – is an amusement park, inhabited more than imagined. Pleasure, which is always more *jouissance* than *plaisir*, is surprise, wonder or diversion²³ - *second escape*. [“Lasciatemi divertire” *solmized, almost a century ago, a genuine Florentine who called himself Aldo Palazzeschi.*] Life is a paradise lost and again attained through the evocation *in figuris* of forgotten fables that are renewed for a moment, the single moment, the *locus solus*, of the work, of the act, whose memory is gathered in this book.

The exhibition that accompanies this book for its publication is a three-, actually seven-ring circus.

Capalle August 2008

¹⁹ Almost ten years separate *Little Fish* from his latest appearance in *Beuys Boys*.

²⁰ *Arloabdeirnto*, cit.

²¹ *No Image*, 2000.

²² From *Little Fish*, cit., to *Igloo*, 2001.

²³ From the Latin *deverto* or *diverto* whose primary meanings are *to turn aside* and *to turn elsewhere*.