

SERJ

Pochi Riti Utili Salvano

PALAZZO OLDOPREDI TADINI BOTTI
TORRE PALLAVICINA
28.05.2022 - 24.07.22

Serj studio

SERJ

Pochi Riti Utili Salvano

SERJ

Pochi Riti Utili Salvano



COMPAGNIA DELLA STAMPA
MASSETTI RODELLA EDITORI

€ 10,00

COMPAGNIA DELLA STAMPA
MASSETTI RODELLA EDITORI

SERJ

Pochi Riti Utili Salvano

a cura di / curated by
Roberto Lacarbonara

PALAZZO OLDOFREDI TADINI BOTTI
TORRE PALLAVICINA
28.05.2022 - 24.07.22

Testi / Texts
Roberto Lacarbonara

Fotografia / Photographs
Michele Alberto Sereni

Traduzione / Translation
Ben Bazalgette-Staples

Ufficio Stampa / Press Office
CSArt - Comunicazione per l'Arte
Reggio Emilia

Editore / Publishing
La Compagnia della Stampa s.r.l.
Roccafranca (BS)

Si ringrazia / Thanks to
Galeria Plan B, Berlin
Danio Botti, Torre Pallavicina

Patrocinio / Patronage



Antonio Marchetti Lamera, Sindaco / Mayor

La storia, la bellezza, il pensiero / History, beauty and thought

“Vogliamo che la cultura sia il motore della rinascita del paese”

Iniziava così l'introduzione al catalogo della prima mostra inaugurata nel 2012; ed è su queste lunghezze d'onda che manteniamo vivo questo piccolo miracolo. Quella che sembrava essere l'utopia di un sindaco-artista visionario si è trasformata nella realtà più tangibile; con questa nuova mostra inizia il nostro terzo mandato, sempre con lo stesso entusiasmo e la convinzione che avevano caratterizzato i precedenti.

È qui, lungo la sponda destra dell'Oglio, linea di confine che separava il Ducato di Milano dalla Repubblica di Venezia in pieno periodo rinascimentale, nelle splendide sale di Palazzo Oldofredi Tadini Botti, che l'artista Serj, italiano di stanza a Berlino, con le sue opere ha creato un magico intreccio tra passato e contemporaneo.

È di vitale importanza difendere, anzi, ampliare lo spazio concesso all'arte, facendola diventare “lingua viva”, elemento determinante per accrescere il profilo culturale della cittadinanza.

Ringraziamo gli sponsor che, con la loro generosità, hanno permesso la realizzazione di tali eventi e Roberto Lacarbonara, da due anni curatore delle mostre nei palazzi di Torre Pallavicina. Un ringraziamento particolare a Luigia, Giancarlo e Danio Botti, che hanno creduto nel nostro progetto e lo hanno generosamente accolto nella propria storica dimora.

“We want culture to form the driving force behind the rebirth of the country.”

This was the introductory text from the catalogue of the first show, opened in the summer of 2012, and it is still along these lines that we keep this little flame burning. What was thought to be the pipedream of a visionary artist-mayor turned out instead to be a concrete reality, and this new exhibition marks the start of our third term in office, still with the same sense of enthusiasm and commitment that characterised the previous ones.

It's here, along the right bank of the River Oglio, the dividing line that once separated the Duchy of Milan from the Republic of Venice at the height of the Renaissance, in the splendid rooms of Palazzo Oldofredi Tadini Botti, that the artist Serj – Italian, resident in Berlin – deployed his works to create a magical intermingling between past and present.

It is of vital importance to defend – indeed, to expand – the space given over to art, and therefore speaking culture as a 'living language': a decisive element in terms of enhancing the cultural profile of our citizens.

Lastly, we would like to thank to sponsors who, with their great generosity, have made the staging of such events possible, and Roberto Lacarbonara, who over the last two years has curated the exhibitions held in the palazzos of Torre Pallavicina. Special thanks are also due to Luigia, Giancarlo and Danio Botti, who believed in our project and who generously offered to host it in their own historical residence.

Roberto Lacarbonara

Pochi riti. Dalla mappa al territorio

A Few Rituals. From the map to the territory



01.

"The map is not the territory"

Nel 1931, a New Orleans, Louisiana, il matematico Alfred Korzybski presenta un articolo sulla semantica matematica. Nella serie di argomenti sulla struttura del linguaggio, Korzybski introduce la locuzione perentoria di non riducibilità del reale alle sue rappresentazioni linguistiche – "the word is not the thing" – e alle sue immagini.¹

Le mappe sono necessarie, ma sempre imperfette. Mappe sono le astrazioni della realtà, le descrizioni, le teorie, i modelli e abbiamo sempre bisogno di astrazioni, di paradigmi. Una mappa 1:1, sebbene perfettamente coincidente con il reale e ad esso sovrapponibile, non avrebbe alcuna funzione, non sarebbe affatto utile.

Per comprendere la realtà, infatti, creiamo mappe in grado di semplificare, ovvero elaborare la complessità della realtà attraverso dati di sintesi, controllabili, verificabili, parziali e astratti. In effetti, dipendiamo così tanto dall'astrazione che useremmo persino un modello errato perché è sempre preferibile ricorrere a un modello rispetto a nessun modello.

¹ Le tesi di Korzybski assumono particolare centralità nella lettura dell'antropologo Gregory Bateson che, nel suo *Mente e natura* (1979), evidenzia come l'esperienza della realtà definisca una ecologia prima, un modello di immersione empirica nei dati in cui non esiste distinzione tra individuo e natura e in cui ogni rappresentazione è una necessaria ma pericolosa approssimazione.

01.

"The map is not the territory"

In 1931 in New Orleans, Louisiana, the mathematician Alfred Korzybski presented a paper on mathematical semantics. In his series of arguments on the structure of language, Korzybski introduces the peremptory statement that reality cannot be reduced to its linguistic representations – "the word is not the thing" – and its imagery.¹

Maps are necessary, but always imperfect. Maps are abstractions of reality, descriptions, theories and models, and indeed we always need abstractions and paradigms. A 1:1 map, although corresponding perfectly to reality and superimposable upon it, would have no function and would thus be entirely useless.

In order to understand reality, we create maps capable of simplifying, that is, of processing the complexity of reality through synthesised data: controllable, verifiable, partial and abstract. In fact, we are so dependent on abstraction that we would rather use a wrong model insofar as it is always preferable to using no model at all.

¹ Korzybski's theses take on key importance in the reading given by the anthropologist Gregory Bateson who, in his *Mind and Nature* (1979), highlights how the experience of reality first defines an ecology, a model of empirical immersion in data in which there is no distinction between the individual and nature and in which every representation is a necessary yet dangerous approximation.

02.

Sotto un lampione c'è un ubriaco che sta cercando qualcosa. Si avvicina un poliziotto e gli chiede che cosa abbia perduto.

"Ho perso le chiavi di casa", risponde l'uomo, ed entrambi si mettono a cercarle.

Dopo aver guardato a lungo, il poliziotto chiede all'uomo ubriaco se è proprio sicuro di averle perse lì.

L'altro risponde: "No, non le ho perse qui, ma là dietro", e indica un angolo buio in fondo alla strada.

"Ma allora perché diamine le sta cercando qui?"

"Perché qui c'è più luce!"

Il ben noto paradosso del lampione, raccontato da Paul Watzlawick nel suo celebre *Istruzioni per rendersi infelici* (1983), fa sorridere ma altrettanto ammette e dichiara l'importanza di un sistema di riferimento nelle nostre scelte più comuni, un insieme di coordinate visibili, di orientamenti stabili, di certezze solide e, si diceva un tempo, scientifiche.

Ogni cosa è illuminata.

03.

Tra gli affreschi del cinquecentesco Palazzo Oldofredi Tadini Botti in Torre Pallavicina – dove questo ragionamento (o forse meglio, *regionamento*) si insedia, attraverso l'intervento site specific di Serj – riconosciamo, tra nuclei ovaleggianti, contornati da ghirlande e nastri ornamentali, alcuni "paesaggi abitati", figurazioni verosimili del territorio circostante, quasi cronache di un luogo nel suo darsi pittorico.

Situato nello stato della Calciana ed edificato come punto strategico fortificato a ridosso dell'Oglio, linea di confine con la Serenissima e teatro

02.

A policeman sees a drunk man searching for something under a street-light and asks what the drunk has lost.

He says he lost his keys and they both look under the streetlight together.

After a few minutes the policeman asks if he is sure he lost them here, and the drunk replies, no, that he lost them in the park.

The policeman asks why he is searching here, and the drunk replies, "this is where the light is."

The well-known streetlight paradox, as recounted by Paul Watzlawick in his famous *Pursuit of Unhappiness* (1983), makes us smile, but also admits and declares the importance of a system of reference in our most common choices, a set of visible coordinates, of stable orientations, of solid and – as they used to be called – scientific certainties.

Everything is enlightened.

03.

Among the frescoes of the sixteenth-century Palazzo Oldofredi Tadini Botti in Torre Pallavicina – where this reasoning (or rather, regioning) takes place, through Serj's site-specific intervention – among oval-shaped frames, surrounded by garlands and ornamental ribbons, we may pick out several 'inhabited landscapes': lifelike depictions of the surrounding territory, almost chronicles of a place in its pictorial making.

Situated in the state of Calciana and built as a strategic fortress on the banks of the River Oglio, on the boundary with the Venetian Republic and the scene of countless battles to define territorial borders throughout the Sforza era, over the years the Palazzo was to be used in ways that differed from that

di innumerevoli scontri per la definizione dei confini territoriali in epoca sforzesca, il Palazzo vedrà negli anni un impiego differente rispetto alla sua concezione militare, declinandosi come rassereneante dimora estiva degli Sforza e lungamente utilizzato per le feste bucoliche e le battute di caccia nelle aree boschive circostanti.

Questa inversione d'uso è forse alla base di una singolare convivenza tra gli apparati decorativi delle sale, che alternano una stanza "militare" con paesaggi e insediamenti fortificati in grado di dominare e cartografare il territorio, ad ambienti bucolici e allegorici, caratterizzati dal ricorrente mito di Amore e Psiche (con un pregiato ciclo pittorico ispirato alle incisioni raffaellesche dedicate alla favola ovidiana) e da pareti finemente ornate a grottesche di soggetto erotico e brioso.

Assai significativo inoltre il loggiato dell'edificio, impostato sulla sequenza di cinque archi orientati verso il giardino e con una parete interna affrescata su cui distinguiamo i limitrofi paesaggi di Busseto e della Calciana con, al centro, un'improbabile e ideale positura di Castel Sant'Angelo quale tributo alle gesta romane di Caterina Sforza.

L'intero Palazzo definisce dunque un palinsesto iconografico di grande valore storico e documentale, ma anche simbolico e rituale, aderendo a un modello di edificazione funzionale all'esigenza di dominio, controllo e mappatura del territorio ma anche alla sua funzione identitaria, simbolica e culturale che proietta immediatamente il luogo verso la storia, verso il mito e verso geografie ulteriori e immaginarie. Un dispositivo geografico-territoriale ma anche allegorico e visuale.

A partire da questa posizione liminale, anfibia, un tempo ben più

of its military conception, becoming the Sforza family's peaceful summer residence, used for country feasts and hunting parties in the surrounding woods for many years.

This change of use perhaps lies behind the peculiar coexistence in the decoration of the interiors, which alternates between 'military' rooms with landscapes and fortified settlements, capable of dominating and mapping the territory, and bucolic and allegorical environments, characterised by the recurring myth of Cupid and Psyche (featuring a precious painting cycle inspired by Raphael's engravings dedicated to Ovid's narrative) and then walls finely decorated with grotesques, portraying erotic and lively scenes.

The building's loggia is also very significant, based on a sequence of five arches looking onto the large garden, with an internal frescoed wall featuring the neighbouring landscapes of Busseto and Calciana. In the centre, we see an improbably ideal setting given to Castel Sant'Angelo, serving as a tribute to the Roman undertakings of Caterina Sforza.

The entire palazzo thus features an iconographic palimpsest of not only great historical and documentary value but also a symbolic and ritualistic one, adhering to a building model functional to the need for domination, control and mapping of the territory but also to its identitary, symbolic and cultural purpose that immediately projects the place towards history, myth and towards further, imaginary geographies. A geographical-territorial device, but also an allegorical and visual one.

Starting from this liminal, amphibious position, once much more perceptible within a landscape context which served here to define the space of

percettibile all'interno di un contesto paesaggistico che qui definiva lo spazio di contesa e confine tra regni e dominazioni, prende piede l'intervento artistico di Serj, configurandosi come un processo epistemico di progressivo passaggio dalla mappa al territorio, dalla conoscenza astratta, cartografica, strategica a quella empirica, cognitiva e tattica dell'immaginazione e dell'arte.

contention, a border between kingdoms and dominations, Serj's artistic intervention takes hold, taking shape as an epistemic process of progressive shifting from map to territory, from abstract, cartographic, strategic knowledge to the empirical, cognitive and tactical knowledge of imagination and art.

MAP → RITUAL → TERRITORY

04. Una grande scultura in cera nera di fonderia, distesa a pavimento nella prima sala del piano nobile, circoscrive un'area delimitata, geometrica, visibile dall'alto nei suoi frazionamenti e nei suoi confini netti che obbligano l'osservatore a un percorso periferico e costrittivo, marginale.

Confini e margini sono i termini essenziali della proposta, i veri luoghi senza luogo che l'artista concede al visitatore. Da questa modalità di visione e fruizione, esplorare lo spazio significa prender parte a una lettura cartografica, appiattita sulla bidimensionalità della superficie scultorea, o meglio sulla sua distesa planare. Così intesa, la mappa pavimentale rielabora una strategia di occupazione – *militare? venatoria?* – che chiede un movimento di progressiva presa di controllo e conoscenza.

Organizzato e concluso, lo spazio aderisce a un modello visivo razionale e cartesiano, si assesta su regole euclidee, restituendo unità ma soprattutto leggibilità al mondo. Si fa mappa, superficie piatta in grado di esibire la profondità di informazioni stratificate, raffigurate in base a precisi canoni

04. A large sculpture in black foundry wax, stretched out on the floor in the first room of the piano nobile, circumscribes a delimited, geometric area, visible from above in all its clear divisions and boundaries, obliging the observer to follow a peripheral, constrictive and 'marginal' path.

Borders and margins are the key terms of the proposal and the real placeless places that the artist lays before the visitor. From this mode of viewing and fruition, exploring the space means undertaking a cartographic reading, flattened on the two-dimensionality of the sculptural surface, or rather onto its planar expanse. Understood in this way, the floorplan reworks an occupation strategy – perhaps for military or hunting purposes? – which calls for a progressive shift in control and knowledge.

Organised and enclosed, the space adheres to a rational, Cartesian visual model, settling on Euclidean rules, restoring unity but above all legibility to the world. It becomes a map, a flat surface capable of displaying the depth of stratified information, depicted on the basis of precise aesthetic canons, as in

estetici, come nell'*Atlas Major* (1665) realizzato dallo stampatore e cartografo olandese Joan Blaeu, l'atlante più grande mai apparso in tutta la storia della cartografia.

L'opera dunque diventa strumento di rappresentazione e di sintesi, in continuità con la fondazione scientifica e gnoseologica della geografia europea, nata convenzionalmente come geostoria di una spedizione militare: l'*Anabasi* di Senofonte (IV sec. a.C.). Per secoli, la vocazione geografica è stata quella di promuovere esplorazioni e spedizioni cartografiche. "Questo ha fatto sì che la geografia venisse identificata con le sue funzioni principali: esplorare e cartografare, due modelli di appropriazione spaziale, due colonialismi delle terre e del pensiero, due conquiste, militare e cognitiva, due imperialismi, politico e classificatorio".²

La connotazione militare e/o quella venatoria della stessa scultura è corroborata dalla scelta di disporre, nel mezzo della distesa in cera nera, due segni di luce, prodotti per mezzo del neon. Si tratta di una croce-target e di un proiettile luminoso, due contrassegni in grado di restituire la narrazione/legenda che muta la mappa in spazio d'azione, simulazione e potenza, virtualità espressa sul limite dell'*acting out*, della slatentizzazione.

Tutto quello che una mappa permette è tracciare le regole, i confini e i modelli di comportamento, definire il dentro e il fuori, riversare il paesaggio naturale nel dominio politico, secondo la lezione ineludibile di Alighiero Boetti. Similmente, in questo ricondurre l'ambiente alla narrazione figurale di una topografia, restituita tanto negli

² Cfr. Matteo Meschiari, *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu, Milano 2019

the *Atlas Major* (1665) produced by the Dutch printer and cartographer Joan Blaeu: the largest atlas ever published in the history of cartography.

The work thus becomes an instrument of representation and synthesis, in line with the scientific and gnoseological foundation of European geography, conventionally deemed to have originated as the geo-history of a military expedition: Xenophon's *Anabasis* (fourth century BC). For centuries, geography's vocation was to promote exploration and cartographic missions. "This led to geography being identified with its main functions: exploring and mapping – two models of spatial appropriation, two colonialisms of land and thought, two conquests (military and cognitive) and two imperialisms (political and classificatory)."²

The military and/or hunting connotations of the sculpture are corroborated by the choice of placing two neon signs in the middle of the black wax expanse. These are a cross-target and a luminous bullet: two signs capable of restoring the narrative-legend that transforms the map into a space of action, simulation and power, the virtual expressed on the verge of 'acting out', of becoming manifest.

All a map allows us to do is to trace the rules, the boundaries and models of behaviour, to define the inside and the outside, to pour the natural landscape into the political mould, as demonstrated through the key teachings of Alighiero Boetti. Likewise, in this tracing of the environment back to the figurative narration of topography, rendered as much in sixteenth-century frescoes as in the (im)permanent solution of

² Cf. Matteo Meschiari, *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu, Milan 2019

affreschi cinquecenteschi, tanto nella soluzione (im)permanente della cera di fonderia, Serj propone un modello funzionale, utile a stabilire e prevedere orientamenti, definire strategie, organizzare visivamente il pensiero.

La mappa non appare praticabile, se non con lo sguardo che ne indaga le lievi sfumature, le poche tracce e asperità, lo spessore materico che conserva la pratica artigianale del disegno, della scultura, della manualità, insomma la profondità umana di ogni superficie. Per il resto, null'altro è concesso, alcun movimento se non quello periferico, residuale, salvo ammettere il rischio di distruzione implicito nel poter, inavvertitamente o scientemente, calpestare la scultura, invaderne i confini, distruggere fino a rendere illeggibile la forma definita.

05.

Un'asta di ottone avvolta in una opulenta bandiera nera forma un grande scettro, prezioso e sinistro nella sua imponenza, deposto nell'angolo della seconda sala quasi con incuria e noncuranza, issato senza alcun sostegno. Ha la forza "emblematica" di un vessillo [dal lat. *vexillum, velum*] strumento di imperio che, nell'esercizio di Roma antica, attaccato in cima a un'asta, fungeva da insegna della cavalleria legionaria e, nell'età repubblicana, contraddistingueva il territorio e l'accampamento del comandante (*praetorium*).

A pochi passi, sopra il muro, scorgiamo l'immagine in cornice di un gesto compiuto dall'artista, un fotogramma di una performance evocativa svolta con lo sbandieramento del grande vessillo. Giacciono invece sul pavimento, disposte in ordine sparso, guaine in gomma nera e ottone, cilindri molli e

foundry wax, Serj proposes a functional model: one useful for establishing and predicting orientations, defining strategies and organising thought visually.

The map does not appear to be useable, except by a gaze investigating the slightest nuances, those few traces and roughnesses, the material thickness that preserves the artisan practice of drawing, sculpture and manual skill: in short, the human depth of every surface. Otherwise, nothing else is allowed, no movement other than peripheral, residual movement, except for admitting the risk of destruction implicit – inadvertently or knowingly – in being able to trample on the sculpture, invade its boundaries, destroy it to the point of rendering the defined form illegible.

05.

A brass pole wrapped in an opulent black flag forms a large sceptre, both precious and sinister in its impressiveness, placed in the corner of the second room almost carelessly, hoisted without any support. It has the 'emblematic' power of a standard [in Latin *vexillum, velum*], an imperial ensign which, when attached to the top of a pole in the armies of ancient Rome, served as the insignia of the legionary cavalry, and which in the Republican age, marked the territory and camp of the commander [*praetorium*].

A few steps away, above the wall, we can see the framed image of a gesture made by the artist, a still of an evocative performance carried out with the standard flying. Meanwhile, black rubber and brass sheaths, soft, deformed cylinders of torn spears, whose tips – positioned in pairs against each other – are encased in an envelope that absorbs and neutralises them, lie

deformati di lance divelte le cui punte, orientate a coppia l'un contro l'altra, sono inglobate in un involucro che le assorbe e neutralizza.

Tra azione e stasi, svolgimento e arresto, gesto solenne e oggetto residuale, la sala delle grottesche, al centro del percorso al piano nobile, ospita le tracce di un passato glorioso ma dismesso, la riduzione della storia ai suoi oggetti depotenziati, inoffensivi e vani. Nella memoria conservata dalle immagini c'è il gesto vivo che rinsalda l'azione sul campo, il *rito* che ostenta i suoi simboli e rievoca le sue imprese. Ma tutto intorno non è che deposito e deposizione di elementi spargoli ed esausti. Il rito è dismesso, il rito è dissacrato, il rito è consumato, non resta che in potenza.

06. *Controdispositivi*

In occasione dell'inaugurazione di una mostra al Museo Métropole di Lille, in cui è esposta *Fontaine*, l'opera di Duchamp del 1917, alla presenza del Presidente francese, un esibizionista decide di rispondere all'oltraggio dell'opera con un gesto che intende riportare l'oggetto-orinatoio al suo uso originario, urinandovi dentro e venendo immediatamente arrestato. La rottura di un ordine di senso (basato su una precedente rottura di un ordine di senso) evidenzia quanto ogni ordine appaia strutturalmente definito attorno a un sistema di regole, convenzioni e processi di simbolizzazione conformati per mezzo dei nostri riti e della nostra cultura.

Venerdì 27 marzo 2020, ore 18:00

Le immagini di Papa Francesco sul sagrato della Basilica di San Pietro nella Città del Vaticano fanno il giro del mondo. La benedizione *urbi et*

scattered on the floor.

Amid action and stasis, unfolding and halting, solemn gesture and residual object, the hall of the grotesques at the centre of the itinerary along the piano nobile houses the traces of a glorious yet all but forgotten past, the reduction of history to its depowered, inoffensive and vain objects. In the memory preserved by the images, there is the living gesture that reinforces action in the field, the *rite* that flaunts its symbols and recalls its exploits. But everything around it is just a deposit and deposition of scattered and exhausted elements. The rite is dismantled, desecrated and consumed; nothing remains if not as mere potential.

06. *Counter-devices*

On the occasion of the opening of an exhibition at the Musée Métropole in Lille, where Duchamp's 1917 work *Fontaine* is on display in the presence of the French President, an exhibitionist decides to respond to the outrage of the work with a gesture designed to return the urinal-object to its original use: he urinates in it before immediately being arrested. The rupture of an order of meaning (based on a previous rupture of an order of meaning) highlights the extent to which every order appears to be structurally defined around a system of rules, conventions and processes of symbolisation, shaped by our rituals and culture.

Friday 27 March 2020, 6 pm

Images of Pope Francis on the sacristy of St Peter's Basilica in the Vatican City made their way right around the world. The *urbi et orbi* blessing and the plenary indulgence granted by the Pontiff took place online in the

orbi e l'indulgenza plenaria concessa dal Pontefice in modalità telematica avviene al cospetto del Crocifisso ligneo del XIV secolo custodito nella chiesa di San Marcellino al Corso a Roma, lo stesso che, salvatosi dal devastante incendio del 22 maggio 1519, fu poi portato in processione per la città per sedici giorni, dal 4 al 20 agosto del 1522, durante una delle più violente epidemie di peste nella Capitale.

Nuovamente esposta ai fedeli nei giorni più funesti del Covid-19, il crocifisso miracoloso, rimasto per ore sotto la pioggia, ha subito seri danni al legno, agli stucchi e alle tempere, aprendo un insolito dibattito sull'inopportunità di esporre alle intemperie un'opera artistica rinascimentale di rilievo storico e religioso.

Nel gesto "sconsiderato" di Francesco assistiamo alla restaurazione di un dispositivo rituale e *culturale* che compromette simbolicamente – e anche materialmente – il proprio oggetto esposto; una sottrazione dal contesto artistico e *culturale* di un oggetto che ritorna alla funzione mitico-religiosa, al rito collettivo e religante. Il Pontefice ristabilisce la funzione dell'opera d'arte come strumento di culto che ammette nuovamente la possibilità dell'atto sacrificale. È così che l'oggetto inerte e musealizzato può tornare al suo utilizzo originario, proprio attraverso il *re-enacting* del rito religioso.

Vera e propria possibilità di trasformazione e di riappropriazione, soprattutto nel contesto di disgregazione dell'ordine originato dalla pandemia, l'intervento rituale mira a incoraggiare il più rapidamente possibile una efficace stabilizzazione, un ritorno all'ordine: questo meccanismo

presence of the fourteenth-century wooden crucifix housed in the church of San Marcellino al Corso in Rome, the one saved from the devastating fire on 22 May 1519 and then carried in procession around the city for sixteen days, from 4 to 20 August 1522, during one of the most violent plague epidemics ever to hit the capital.

Displayed once more to the faithful during the darkest days of Covid-19, the miraculous crucifix, which had been left out in the rain for hours, suffered serious damage to the woodwork, stucco and tempera, sparking an unusual debate on the inappropriateness of exposing a historically and religiously important Renaissance work of art to the elements.

In Pope Francis's 'reckless' gesture, we witness the restoration of a ritual and *sacred* device that symbolically – and materially – compromises the object of its own display; in other words, it constitutes a subtraction from the *cultural*/artistic context of an object returned to its mythical-religious function, to the collective and religious ritual. The Pontiff thereby re-establishes the function of the artwork as an instrument of worship that once more embraces the possibility of a sacrificial act. Hence, the motionless, museum-bound object may return to its original purpose, through none other than the 're-enacting' of the religious rite.

A genuine possibility for transformation and re-appropriation, especially against the context of the disintegration of order caused by the pandemic, such a ritual intervention aims to foster an effective stabilisation as quickly as possible, a return to order. This self-regulating mechanism, which people reproduce whenever

di autoregolazione che gli uomini riproducono ogni qualvolta qualcosa minacci la stabilità dell'ordine, funge da controdispositivo unificante e strutturante per l'intera comunità.

07.

"*Pochi Riti Utili Salvano*" – il titolo della mostra che Serj ha scelto per evidenziare il processo generativo di significazione e simbolizzazione che ogni opera-mostra mette in scena, quale forma rituale strutturata e "incorniciata" (qui l'esempio di *Fontaine* accorre nuovamente in soccorso) – evidenzia la stretta connessione tra rito e funzione, tra la meccanica del gesto ricorsivo e l'utilità salvifica, orientata alla sopravvivenza della collettività che nel rito si ritrova e riconosce.

Quali sono questi (pochi) riti funzionali alla struttura sociale? L'artista non dichiara ma dispone alcuni elementi simbolici: la mappa (ordine topologico, confine, dentro-fuori); il vessillo (segno del dominio, emblema, identità); il testo.

Quest'ultimo elemento è inserito al di fuori dello spazio espositivo del Palazzo ma, come nel caso della fotografia a parete, lo sguardo del visitatore muove dalla sala delle Grottesche allo spazio esterno, dirigendosi questa volta verso la piccola chiesa sconsecrata di San Rocco, situata nella periferia del giardino di Palazzo Oldofredi Tadini Botti.

Una audio-istallazione, severamente concepita attraverso un ritmato dialogo tra grandi altoparlanti da concerto, occupa la singola navata dell'edificio romanico generando una reiterata litania che recita "Pochi Riti Utili Salvano". Formula di salvezza, di vittoria o di speranza, la scomposizione

something threatens the stability of an order, serves as a unifying and structuring counter-device for the entire community.

07.

"*Pochi Riti Utili Salvano* ('A Few Useful Rites Can Save You') – the title of the exhibition that Serj chose in order to highlight the process generating meaningfulness and symbolisation that every work/exhibition deploys, as a structured and 'framed' ritual form (here the example of *Fontaine* comes in handy once again) – underlines the close connection between rite and function, between the mechanics of the recursive gesture and salvific usefulness, oriented towards the survival of the collectivity, as found and acknowledged in the staging of the rite.

But just what are these (few) rites, deemed functional to the social structure? The artist never states what they are, but he has a number of symbolic elements at his disposal: the map (topological order, border, inside-outside); the standard (symbol of dominion, emblem and identity); and the text.

The latter is included outside the exhibition space of the Palazzo, but like in the case of the photograph on the wall, the visitor's gaze shifts from the room of the Grottesques to the outside space, this time heading towards the little deconsecrated church of San Rocco, situated on the edge of the garden of Palazzo Oldofredi Tadini Botti.

An audio installation, conceived harshly through a rhythmic dialogue between large concert loudspeakers, occupies the single nave of the Romanesque building, generating a repeated litany that recites "Pochi Riti Utili Salvano." A formula for salvation, victory or hope, the decomposition of

della locuzione in quattro fonti sonore che fondono e confondono i termini enunciati, presto produce una distorsione, un accavallamento acusmatico e caotico, capace di dissolvere la chiarezza dogmatica del testo in una decostruzione imprevedibile, combinatoria e perlocutoria. Guardando alle tesi di Derrida e Chomsky, Serj frammenta la semiosi in disseminazione, boicottando la regola paradigmatica dell'enunciato a favore di una grammatica generativa, trasformativa, che si nutre dell'infinita creatività della lingua: si ricordi l'affermazione di Humboldt che la lingua deve "fare un uso infinito di mezzi finiti".

Ecco ancora una volta come l'ennesimo rito appare svelato e dissolto, consegnato all'impossibile rinvenimento, insidiato dal caos che avrebbe dovuto redimere.

Laddove il rito definisce una procedura codificata in grado di fondare la regola, la struttura e i suoi paradigmi funzionali, l'artista ammette il non senso, l'alterazione e l'insidia. In altri termini, l'*irritazione* del sistema di controllo.

08.

*dire con più chiarezza
che il mondo per davvero
creato è senza scopo, o invece,
se scopo esiste mai,
non siamo noi.*

Josif Aleksandrovic Brodskij sa usare come pochi la poesia contro se stessa, non per virtuosismo esistenzialista, tanto meno per nichilismo, bensì per quella lucidità che toglie alla parola ogni spinta metonimica, trattenendo il senso al di qua, facendo i conti adesso con il senso.

Non essere scopo di nulla – ci insegna – vuol dire privarsi d'un

the phrase into four sound sources that blend and confuse the words uttered soon produces a distortion, an acoustic and chaotic overlapping, capable of dissolving the dogmatic clarity of the text in an unpredictable, combinatory and perlocutionary deconstruction. Mindful of the theses of Derrida and Chomsky, Serj fragments semiosis into dissemination, boycotting the paradigmatic rule of the utterance in favour of a generative, transformational grammar that feeds on the infinite creativity of language: remember Humboldt's statement that language must "make infinite use of finite means."

Once again, this is how the umpteenth rite appears unveiled and dissolved, consigned to the impossible-to-find, undermined by the very chaos it was supposed to redeem.

While the rite defines a codified procedure capable of founding the rule, the structure and its functional paradigms, the artist welcomes non-sense, alteration and insidiousness. In other words, the *irritation* of the control system.

08.

*to say with more clarity
that the world really was
created without a purpose,
or perhaps, if there ever was one,
it isn't us.*

Joseph Brodski knows how to use poetry against itself like few others, not out of existentialist virtuosity, still less out of nihilism, but because of that lucidity that removes all metonymic thrust from the word, keeping the sense on this side, now coming to terms with the meaning.

Not being the aim of anything – he teaches us – means depriving oneself

sol colpo di qualunque dogma, di qualunque finalismo e orientamento: spezzare le catene che dispongono e addomesticano.

Deposti e neutralizzati i riti che garantiscono la continuità e la sopravvivenza dei nostri modelli sociali, culturali e religiosi, l'artista avanza un'ipotesi di sovvertimento, un tentativo di rivolgimento della logica e dei principi sin qui sostenuti. Ed ecco che nella sala militare, riccamente ornata dei medaglioni paesaggistici della Calciana, Serj colloca una "macchina implicante", una struttura aperta, praticabile ed esplorabile su cui si innestano forme curve, iperboliche, dalle molteplici torsioni e increspature.

È uno spazio che reagisce all'uniformità della sua stessa struttura: la cera nera che scorre sopra i profili di alluminio è un segno che plasma il percorso, si addentra nello spazio un tempo negato e cristallizzato. La visione cartesiana ed euclidea cede lentamente verso la curvatura dei dritti e dei rovesci, delle "pieghe piatte" che mutano il piano in torsioni, movimenti, rivoluzioni. La grammatica iniziale muta a favore di una insistente rigenerazione delle forme, dei volumi, dello spazio esteso e quadridimensionale.

È un attimo, siamo dentro.

09.

Quell'ordine spinoziano di carattere squisitamente geometrico, in cui era possibile rilevare la precisa esattezza necessaria di ogni singola forma della realtà secondo una procedura strategica e sinottica, cede al passo umano, all'empirismo e al dipanarsi fenomenologico del reale.

Lo spazio, sulle orme del Leibniz di Deleuze, non risponde ad alcuna

of any dogma, of any finalism and orientation in one fell swoop: breaking the chains that guide and tame.

Once the rituals that guarantee the continuity and survival of our social, cultural and religious models have been settled and neutralised, the artist puts forward a hypothesis of subversion, an attempt to overturn the logic and principles upheld so far. And so in the military room, richly decorated with the landscape medallions of Calciana, Serj places an "implying machine": an open, accessible and explorable structure on which curved, hyperbolic forms are grafted, with multiple twists and ripples.

It is a space that reacts to the uniformity of its own structure: the black wax flowing over the aluminium profiles is a sign that shapes the path, penetrating into space in a time that was denied and crystallised. The Cartesian and Euclidean vision slowly gives way to the curvature of fronts and backs, of the 'flat folds' that twist the plane into torsions, movements and revolutions. The initial grammar changes in favour of an insistent regeneration of forms, of volumes and of extended and four-dimensional space.

It only takes a moment, and we're in.

09.

That exquisitely geometric Spinozian order, in which it was possible to detect the precise exactness of every single form of reality according to a strategic and synoptic procedure, yields to the human step, to empiricism and to the phenomenological unravelling of reality.

Space – following in the footsteps of Deleuze's Leibniz – does not respond to any predetermined or necessary,

forma sensibile predeterminata o necessaria, universale e omogenea, ma si mostra nella pienezza della sua vastità topologica dove ogni cosa varia per prossimità e lontananza, di spazi e di tempi.

“Abbiamo a lungo pensato la società e la storia secondo il modello delle scienze dure, della fisica dell’inerte o del combinarsi delle particelle chimiche, dove i gruppi formano scatole rigide. Le scienze umane e la storia rinviavano invece allo spazio tessile dei sacchi di tela, che si piegano e avvolgono”.³

Dalla confortevole unità del modello e del paradigma, dalla rigidità di limiti e confini della prima sala, si accede ora all’indistinto dei margini, dove le identità cedono al promiscuo, al contagio e alla contaminazione.

Serj nutre questo luogo di una plastica barocca, distonica rispetto all’originario impianto razionalizzante, seriale e modulare. “Auspicio l’avvento di una desmologia”, scriveva Michel Serres, inseguendo un sapere fatto di nodi e di pieghe, di legami connettivi e di grovigli. E dalle pieghe del tessuto, dalle voluttà della stoffa, si avvia un processo in grado di liberare nuove forme/formule, nuove libertà. È il regno del *molteplice* (molte pieghe), dell’*implicazione* (nella piega) e della *complessità* (insieme di pieghe). Ma è anche la rinuncia al finalismo dell’uno e del *semplice* (*sin-plicatum*, senza pieghe).

Immagine di questa evoluzione è il frammento di campana in fibra di vetro deposta sullo scheletro in alluminio. L’oggetto-funzione si fa oggetto-forma che chiede allo sguardo di indagare.

Un tale rinnovato dispositivo

universal and homogeneous sensible form, but shows itself in the fullness of its topological vastness where everything varies in proximity and distance, in space and time.

“We have long thought of society and history according to the model of the hard sciences, the physics of inert matter or the combination of chemical particles, where groups form rigid boxes. Human sciences and history, on the other hand, refer to the textile space of canvas sacks, which fold and wrap around things.”³

From the reassuring unity of model and paradigm, from the rigidity of limits and boundaries of the first room, we now enter the indistinctness of the margins, where identities yield to promiscuity, contagion and contamination.

Serj feeds this place with a baroque plasticity, out of step with the original rationalist, serial and modular structure. “I wish for the advent of a desmology,” writes Michel Serres, pursuing a knowledge made of knots and folds, connective links and tangles. And from the folds of the cloth, from the voluptuousness of the fabric, a process is set in motion that can unleash new forms/formulas, new freedoms. It is the reign of *multiplication* (many folds), of *implication* (in the fold) and of *complexity* (set of folds). But it is also the renunciation of the finalism of the one and simple (*sin-plicatum*, without folds).

Image of this evolution is the fragment of a fiberglass bell placed on the aluminum skeleton. The object-function becomes object-form that asks the gaze to investigate.

Such a renewed visual and bodily device, immersive and experiential,

visuale e corporale, immersivo ed esperienziale, traduce la strategia in tattica, l’unità in frammenti, dove innanzitutto ridiscutere il ruolo di chi osserva e pratica lo spazio. Non più dunque l’inaccessibile periferia dello sguardo e del movimento, bensì l’implicazione, l’esperienza.

Non abbiamo forse maturato una nuova epistemologia dalle scienze fisiche quantistiche? Da qui abbiamo appreso la problematicità della nozione di “fatto oggettivo” e l’impossibilità di considerare i sistemi fisici a prescindere dall’osservatore. Lo sperimentatore è sempre implicato nell’osservazione in quanto non è mai puramente passivo: è l’osservatore ad accertare il fatto e soprattutto a giudicarlo come tale. L’operazione scientifica nell’atto della misura e della verifica empirica è sempre un’operazione che comporta una selezione del reale, una scelta, una decisione. Non dissimile dall’operazione artistica, sempre relazionante, responsiva, implicante.

10. *Figlia. Papà, perché le cose hanno contorni?*
Padre. Davvero? Non so. Di quali cose parli?
F. Sì, quando disegno delle cose, perché hanno i contorni?
P. Beh, e le cose di altro tipo... un gregge di pecore? O una conversazione? Queste cose hanno contorni?
*F. Non dire sciocchezze. Non si può disegnare una conversazione. Dico le cose.*⁴

translates strategy into tactics, unity into fragments, where first of all the role of those who observe and practice the space has to be reconsidered. No longer, therefore, the inaccessible periphery of the gaze and movement, but the implication, the experience.

Haven’t we developed a new epistemology from quantum physics? From this we have learned the problematic nature of the ‘objective fact’ and the impossibility of considering physical systems independently of the observer. The experimenter is always involved in the observation as is never purely passive: it is the observer who ascertains the fact and above all judges it to be such. The scientific operation in the act of measurement and empirical verification is always an operation that involves a selection of the real, a choice, a decision. Not unlike the artistic operation, which is always relational, responsive and implying.

10. *Daughter. Daddy, why do things have outlines?*
Father. Do they? I don’t know. What sort of things do you mean?
D. I mean when I draw things, why do they have outlines?
F. Well, what about other sorts of things – a flock of sheep? Or a conversation? Do they have outlines?
*D. Don’t be silly. I can’t draw a conversation. I mean things.*⁴

³ Mario Porro, *Michel Serres, Roma. Il libro delle fondazioni*, Doppiozero 20 gennaio 2022

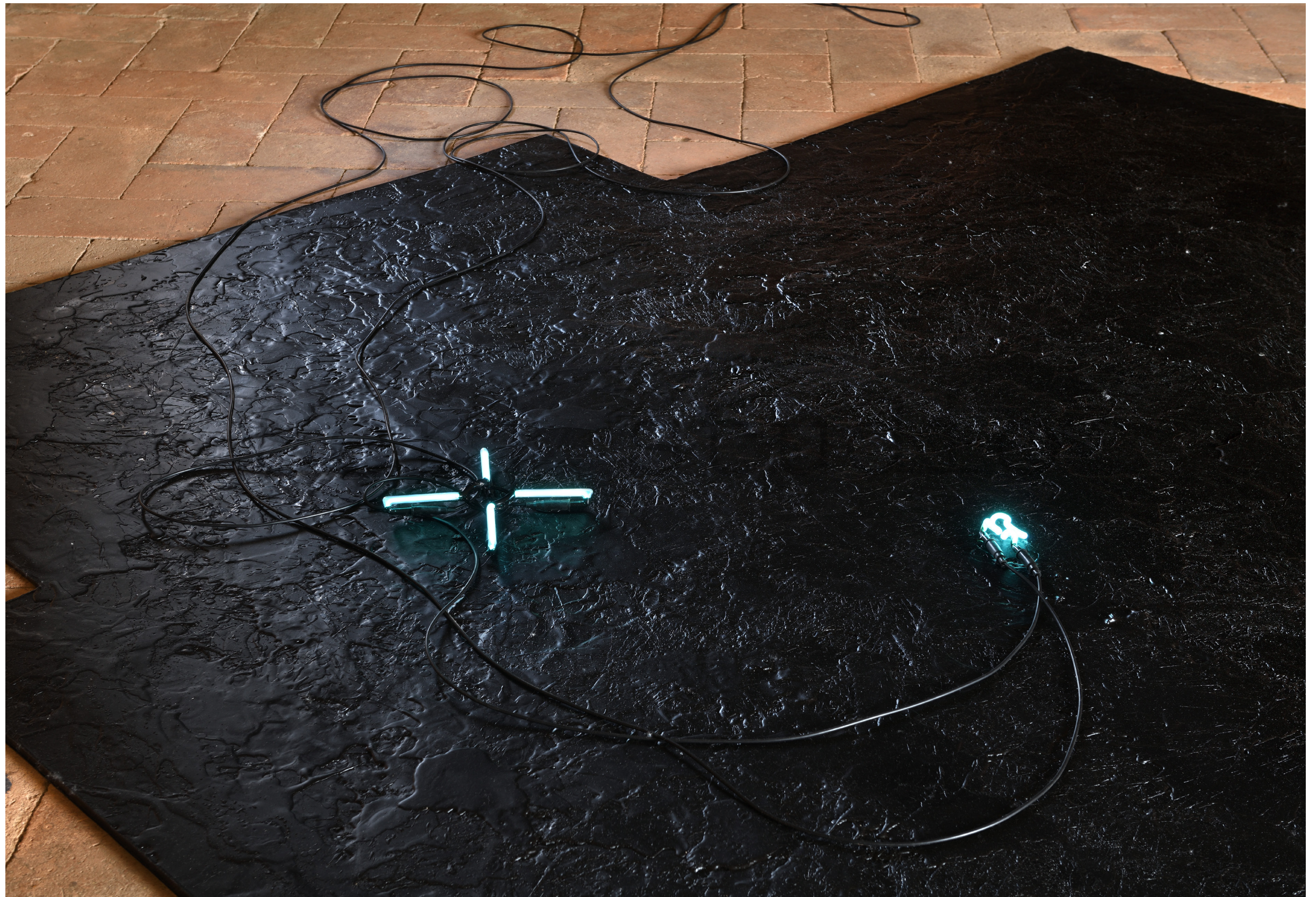
³ Mario Porro, *Michel Serres, Roma. Il libro delle fondazioni*, Doppiozero 20 January 2022

⁴ Gregory Bateson, *Verso un’ecologia della mente*, 1979, trad it. Adelphi, Milano 2000

⁴ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Jason Aranson, New York 1972



















S







st



pp. 18-23

Scena di caccia, 2022

cera, neon (argon) / wax, neon (argon)
dimensioni ambientali / environmental dimensions

pp. 24-26

Untitled, 2022

ottone, pvc, polietilene / brass, pvc, polyethylene
dimensione variabile / variable dimensions

p. 27

Senza titolo, 2022

stampa digitale su carta / digital print on paper
10 x 10 cm (cornice 33 x 30 cm) / 10 x 10 cm (frame 33 x 30 cm)

pp. 28-29

TENET (six), 2022

ottone, polietilene, legno, cera d'api / brass, polyethylene, wood, beeswax
dimensione variabile / variable dimensions

pp. 30-33

Untitled, 2022

alluminio, ottone, cera, fibra di vetro, pvc / aluminum, brass, wax, fiberglass, pvc
420 x 150 x 220 cm

pp. 30-33

Untitled, 2022

olio su tela / oil on canvas
140 x 180 cm

pp. 34-35

Campana, 2022

silicone / silicone
140 x 140 x 45 cm

pp. 36-39

Pochi Riti Utili Salvano, 2022

diffusori, cavi, amplificatore, lettore multimediale, audio loop /
speakers, cables, amplifier, media player, audio loop
122' 28", dimensione variabile / variable dimensions

RL: *Il tuo lavoro da sempre è orientato alla produzione di "macchine", ovvero di dispositivi semantici e cognitivi le cui parti interagiscono per produrre senso. Cosa occorre perché la macchina si attivi, entri in funzione?*

S: La teoria della macchina è la teoria per cui, come ben sottolinei, una serie di parti di per sé particolari e specializzate va a formare un dispositivo più complesso e, soprattutto, funzionante. La volontà di normare il cosiddetto processo creativo origina dalla profonda necessità di comprenderne le dinamiche e desumere un modello in cui tale processo non sia delegato ad una gerarchizzazione dei ruoli di artista e opera. Il mio più grande sforzo teorico è stato quello di rendere compatibile l'idea di macchina - chiusa all'interno del suo circuito funzionale - con i concetti di espansione perpetua, di accrescimento ed estensione indeterminata dei suoi confini. Rendere elastici e riflessi i rapporti tra contenitore e contenuto, tra oggetto e soggetto, tra input e output. Questo, per tornare alla tua domanda, è il nodo fondamentale: un'opera-macchina si attiva ed entra in funzione nel momento stesso in cui i suoi principi non determinano più le cause del proprio accadere ma ne divengono, tra gli altri, gli effetti che ridefiniscono di volta in volta il sistema che li ha generati. Il mio compito è quello di procedere per ipotesi e mettere in condizione la macchina di raggiungere l'autonomia necessaria alla propria emancipazione.

RL: *Your work has always been oriented towards the production of 'machines', i.e. of semantic and cognitive devices, the parts of which interact with one another to produce meaning. What does it take for such a machine to be triggered, to start working?*

S: According to machine theory, as you rightly underline, a series of parts - each specialised in their own right - together make up a more complex and most of all functional device. The desire to normalise the so-called creative process originates in the deep-seated need to understand dynamics and to infer a model in which such a process is not delegated to a hierarchisation of the roles of the artist and the work. My great theoretical effort consisted of making the notion of the machine - shut off within its functional circuit - compatible with the concepts of perpetual expansion, of the growth and boundless extension of its borders. It was a matter of making the relationships between container and contents, between objects and subject or between input and output elastic and reflexive. Going back to your question, this is the fundamental point: a machine-work is triggered and starts working at the very moment its principles no longer determine the causes of its occurrence but among the others, become the effects that redefine the system that generated them. My task is to proceed by hypothesis and to place the machine in the condition to achieve the degree of autonomy necessary for its emancipation.

RL: *C'è un termine che ricorre spesso nella tua modalità di intervento nello spazio e nella definizione della forma. Si tratta del "rito". Mi sembra l'aspetto più umano e rassicurante delle tue sculture.*

S: Attraverso le vicissitudini del giovane Boriska – mi riferisco all'episodio "VIII. La Campana" dell'*Andrej Rublëv* – Andrej Tarkovskij rappresenta il processo di produzione della campana come un rito regolato da un complesso e delicato intreccio di relazioni tra fede e tecnica, abbandono e coscienza, superstizione e pratica, soggettività e comunità. Allo stesso modo, il rapporto tra artista e opera si nutre di questi apparenti opposti che trovano registro all'interno del codice-rito, inteso come conferma e rilancio potenzialmente infinito di una procedura apparentemente (o parzialmente) codificata. Un rito (o un'opera) non tende a nulla, o meglio, tende semplicemente alla propria soddisfazione, realizzandosi in quello che definisco "moto rituale non reversibile". Non so fino a che punto questo possa essere un elemento rassicurante, ma certamente concordo nel qualificarlo come l'aspetto più umano del mio lavoro.

RL: *L'opera spesso mette in relazione e contrasto due ipotesi formali opposte: da un lato uno sviluppo cartesiano, quasi bidimensionale, stratigrafico; dall'altro l'iperbole, la piega, il volume e la curvatura.*

S: Sono estremamente interessato a scandagliare l'immagine nella sua forma più artificiale, sintetica e mentale ma per opposizione provo un grande piacere nell'accordare epifanie manieriste a forme rigide.

Immagina una pressione che si concentra ed aumenta all'interno di uno spazio cartesiano, dotto e regolato,

RL: *There's a term that often comes up in your form of intervention in the space and definition of shape. It's that of the 'rite.' It seems to me to be the most human and reassuring aspect of your sculptures.*

S: Through the vicissitudes of the young Boriska – I'm referring here to episode VIII 'The Bell' of *Andrei Rublev* – Andrei Tarkovsky represents the process of the production of bells as a rite regulated by a complex and delicate interweaving of relationships between faith and technique, abandonment and conscience, superstition and practice, subjectivity and community. Likewise, the relationship between artist and work is based on these apparent opposites that find their register within the code/rite, meant as the confirmation and potentially endless relaunching of an apparently (or partially) codified procedure. A rite (or a work) tends towards nothingness, or rather, it simply tends towards its own satisfaction, emerging through what I define as 'non-reversible ritual movement.' I don't know how far this may go to providing an element of reassurance, but I certainly agree to qualifying it as the most human aspect of my work.

RL: *Your work often highlights a relationship and contrast between two formally opposite hypotheses: on one hand, a Cartesian development, almost bidimensional, stratigraphic; on the other, hyperbole, the fold, the volume and the curve.*

S: I'm very interested in scanning the image in its most artificial, synthetic and mental form, but by contrast, I also gain great pleasure from coupling manierist epiphanies with rigid shapes.

Imagine a pressure that is concentrated and augmented within a learned

una pressione che ad un certo punto trova un pertugio attraverso cui evadere, generando un grumo in costante mutamento che esula dai principi che regolano quello spazio.

Se per un verso, quindi, una visione cartesiana mi concede un certo grado di controllo, un piano che si contorce tramutandosi in piega mi apre le porte dell'infinitesimale.

RL: *La cera nera è uno dei materiali più ricorrenti nella produzione recente. Possiamo ritenerlo il punto di congiunzione tra la pittura e la scultura?*

S: Sì, lo è. E ancor più specificamente mi verrebbe da dire che la cera nera è il materiale che mi permette di ritrovare quella che amo definire come "vibrazione pittorica". In effetti tutta la mia produzione scultorea non fa null'altro che maneggiare la morfologia tipica della pittura (superfici, linee, campiture, contrasti, ecc..) trasladola in scultura non scultorea, esausta, come se si trovasse in uno stato pre-spaziale.

RL: *Per Palazzo Botti hai lavorato sull'idea di tattica e di strategia, tradotti nei meccanismi simulati della caccia e della guerra, anche in virtù del passato utilizzo del Palazzo. Sono due ipotesi su cui hai una posizione teorica privilegiata?*

S: Da sempre mi interessa il rapporto tra volontà e risultato, tra mira e bersaglio. Tutte le mie ricerche teoriche e molta della mia elaborazione formale non possono prescindere dall'analisi di questi legami. In particolare cerco di sondare lo scarto che viene necessariamente a formarsi tra il piano strategico – inteso come ipotesi d'azione generale – e le risorse tattiche – intese come procedure di adattamento allo

and regulated Cartesian space, a pressure that at a certain point finds a slit through which to escape, generating a lump in a constant state of change that evades the principles which regulate that space.

Thus, while on one hand a Cartesian outlook provides me with a certain degree of control, a twisting plane, transforming into a fold, paves the way for me towards the infinitesimal.

RL: *Black wax is one of the most recurrent materials in your recent production. Might we think of it as the midway point between painting and sculpture?*

S: Yes, it is. And even more specifically, I might say that black wax is the material that allows me to find what I love to define as the 'pictorial vibration'. In actual fact, my entire sculptural production merely works with the morphology typical of painting (surfaces, lines, backgrounds, contrasts, etc..) translating it into spent, non-sculptural sculpture, as if it existed in a pre-spatial state.

RL: *For Palazzo Botti, you worked on the notion of tactics and strategy, translated into the simulated mechanisms of hunting and war, also in virtue of the historical purpose of the Palazzo. Are these two hypotheses on which you hold a privileged theoretical position?*

S: I have always been interested in the relationship between desire and result, between aim and target. All my theoretical research and much of my formal elaboration cannot do without an analysis of such ties. In particular, I try to sound out the gap which cannot but be formed between the strategic level (meant as the general hypothesis of action) and the tactical resources (meant as procedures for adaptation to the development of the action). This

sviluppo dell'azione -. Questo scarto, o meglio, l'imprescindibile deviazione tra l'ipotesi e la sua attuazione, trova straordinario compimento nelle procedure di caccia e di guerra rituale (penso in particolare alla visione di James George Frazer nel libro *Il ramo d'oro*).

Quando la caccia o la guerra prendono la forma di una attività rituale, lo svolgersi delle azioni mirate a realizzare lo scopo ultimo devia. L'accumulo quantitativo di procedure altre e parallele determina una differenza qualitativa dell'azione stessa, rendendo l'a-priori dell'azione secondario e sostanzialmente trascurabile. La messa in scena della caccia rituale non riproduce nulla di diverso da quelle che sono le dinamiche interne alla produzione di un'opera, per questo me ne interessano.

RL: *Ci sono spesso autoritratti nelle tue mostre o, come in questo caso, fotografie che ti ritraggono nella relazione con l'opera. Come mai?*

S: Ci sono due ragioni fondamentali. La prima è legata alla volontà di inserire una figura narrante all'interno della mostra, un testimone che si faccia carico di entrare in contatto fisico con il lavoro e di mostrarne l'avvenuta manipolazione.

La seconda ragione, inevitabilmente connessa alla prima, si fonda sul tentativo di stabilire un rapporto di fiducia con l'osservatore.

RL: *La parola "salvezza" in questa mostra, non può prescindere dalle implicazioni religiose, direi anzi cristiane. Quale relazione c'è tra opera e religione?*

S: L'idea di salvezza mi incuriosisce profondamente soprattutto perché all'interno della nostra cultura, fortemente caratterizzata dalle ipotesi

gap, or rather, the inevitable deviation between the hypothesis and its implementation, extraordinarily finds its completion in the procedures of hunting and ritual warfare (I'm thinking in particular here of the vision of James George Frazer in his book *The Golden Bough*).

When hunting or war take on the form of a ritual activity, the performance of actions designed to achieve the final goal deviates. The quantitative accumulation of other and parallel procedures determines a qualitative difference in the action itself, making the primary sense of the action secondary and largely overlookable. The staging of ritual hunting reproduces nothing different from the dynamics underpinning the production of an artwork, and this is why I'm interested in them.

RL: *There are often self-portraits in your exhibitions, or – as in this case – photographs that portray you in relationship to the work. How come?*

S: There are two main reasons. The first is linked to the desire to include a narrator figure within the show, a witness who takes on the task of entering into physical contact with the work and showing the manipulation of it that has taken place.

The second reason, inevitably linked to the first, is based on the attempt to establish a relationship of trust with the onlooker.

RL: *The word 'salvation' in this show cannot overlook its religious – indeed, Christian – implications. What kind of relationship is there between work and religion?*

S: I'm extremely curious about the notion of salvation, most of all because within our culture, one strongly

cristiane, la salvezza è intrinsecamente legata ai concetti di inizio e di fine. Anche in questo caso si potrebbe parlare di strategie e di tattiche. Il mio sforzo di pensare all'opera come ad un sistema di accrescimento infinito, negandone perfino una genesi, è il modello che mi permette di sondare territori che diversamente, stando ai modelli tradizionali, non sarei in grado di esplorare. Credo però che nonostante questa differenza sostanziale, religione e opera (o meglio, quella che chiamo opera-macchina) condividano comunque la fede nella salvezza. Ma se nel caso della religione cristiana la salvezza è una, definitiva e su di un unico livello (la salvezza è data una volta per tutte), nel caso dell'opera-macchina la salvezza è perpetua e muove in parallelo al suo perenne stato di crisi. L'opera si salva continuamente ma non è mai definitivamente salva. Per questo motivo amo contemplarne i crolli.

RL: *Abbiamo parlato di senso, di rito, di strategia-astrazione e di tattica-esperienza. Leibniz afferma che "Dio comprende ogni cosa sub specie aeternitatis dal momento che non gli occorre l'esperienza". Il nostro "limite" è dunque l'esperienza, la realtà, la vita?*

S: Credo che il nostro limite sia necessariamente legato all'esperienza di quella che definiamo realtà, ma credo anche che attraverso il rapporto di risonanza con l'opera-macchina sia possibile esplorare la periferia dell'eterno.

characterised by Christian hypotheses, salvation is intrinsically bound up with the concepts of beginning and end. Also in this case, one might speak of strategies and tactics. My effort to think about the work as if it were a system of boundless growth, going so far as to deny even a genesis of it, is the model that allows me to sound out territories which otherwise – using traditional models – I would be unable to explore. However, I do believe that despite this substantial difference, religion and work (or rather, what I call machine-work) still share a faith in salvation. Yet while in the case of the Christian religion, there is only one form of salvation – absolute and on a single level (salvation is provided only once and permanently) – in the case of the machine-work, salvation is perpetual and moves parallel to its perennial state of crisis. The work is saved continually yet it is never saved definitively. This is why I love to contemplate its falls from grace.

RL: *We've talked about sense, rite, strategy-abstraction and tactic-experience. Leibniz states that "God understands everything through eternal truth, since he does not need experience." Hence is our 'limit' experience, reality and life itself?*

S: I believe our limit is inevitably linked to the experience of what we define as reality, but I also believe that through the relationship of resonance with the machine-work, it's possible to explore the outskirts of the eternal.



Serj (1985, Bergamo, Italia) vive e lavora a Berlino. Mostre personali selezionate: *abstine substine* (2020, Blueproject Foundation, Barcellona, Spagna); *Flat Fold Floats* (2019, Spazio KN, Trento, Italia); *Lunghezze d'Onda* (2015, a cura di Giovanna dalla Chiesa, Palazzo Sforza Cesarini, Genzano di Roma, Italia); *mira-morsa* (2014, Operativa Arte Contemporanea, Roma, Italia); *CODIMA: primo enunciato* e *CODIMA: secondo enunciato* (2013, Cortile dell'Arte, Roma, Italia). Mostre collettive selezionate: *K60* (2021, in collaborazione con Galeria Plan B, Wilhem Hallen, Berlino, Germania); *Passages / Paysages* (2021, a cura di Roberto Lacarbonara, Palazzo Barbò, Torre Pallavicina, Italia); *polyptoton / πολύπτοτον* (2018, a cura di Elena Giulia Abbiatici, Something Else - OFF Biennale Cairo, Cairo, Egitto); *G* (2017, Funkhaus Berlin, Berlino, Germania); *Una Vetrina* (2016, MAXXI, The Independent project, a cura di Giulia Ferracci e Elena Motisi, Roma, Italia); *Six Traps* (2016, Nevalon Festival, Montalcino, Siena, Italia); *Three Spears* (2016, Save Festival, Mosca, Russia); *Mira* (2015, Una Vetrina, Roma, Italia); *The Hawt Show* (2016, progetto outdoor con Galerie Rolando Anselmi, Borgo Colle Melone, Italia); *FRAC, Festival Ricerca Arti Contemporanee* (2015, a cura di Nicoletta Grasso, Palazzo Rinascimentale, Aieta, Italia); *Factory* (2013, ex Mattatoio Testaccio, a cura di Costantino D'Orazio, Roma, Italia); *Il Peso Della Mia Luce* (2013, Operativa Arte Contemporanea, Roma, Italia).

Serj (1985, Bergamo, Italy) lives and works in Berlin. Selected solo shows: *abstine substine* (2020, Blueproject Foundation, Barcelona, Spain); *Flat Fold Floats* (2019, Spazio KN, Trento, Italy); *Lunghezze d'Onda* (2015, curated by Giovanna dalla Chiesa, Palazzo Sforza Cesarini, Genzano di Roma, Italy); *mira-morsa* (2014, Operativa Arte Contemporanea, Rome, Italy); *CODIMA: primo enunciato* and *CODIMA: secondo enunciato* (2013, Cortile dell'Arte, Rome, Italy). Selected group shows: *K60* (2021, in cooperation with Galeria Plan B, Wilhem Hallen, Berlin, Germany); *Passages / Paysages* (2021, curated by Roberto Lacarbonara, Palazzo Barbò, Torre Pallavicina, Italy); *polyptoton / πολύπτοτον* (2018, curated by Elena Giulia Abbiatici, Something Else - OFF Biennial of Cairo, Cairo, Egypt); *G* (2017, Funkhaus Berlin, Berlin, Germany); *Una Vetrina* (2016, MAXXI, The Independent project, curated by Giulia Ferracci and Elena Motisi, Rome, Italy); *Six Traps* (2016, Nevalon Festival, Montalcino, Siena, Italy); *Three Spears* (2016, Save Festival, Moscow, Russia); *Mira* (2015, Una Vetrina, Rome, Italy); *The Hawt Show* (2016, outdoor project with Galerie Rolando Anselmi, Borgo Colle Melone, Italy); *FRAC, Festival Ricerca Arti Contemporanee* (2015, curated by Nicoletta Grasso, Palazzo Rinascimentale, Aieta, Italy); *Factory* (2013, ex Mattatoio Testaccio, curated by Costantino D'Orazio, Rome, Italy); *Il Peso Della Mia Luce* (2013, Operativa Arte Contemporanea, Rome, Italy).

Serj studio

LA COMPAGNIA DELLA STAMPA S.R.L.
Viale Industria, 19 - 25030 Roccafranca (BS)

Proprietà letteraria riservata / Reserved literary property
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotocopiata
o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni.
No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form without the prior written permission of the author.

ISBN 978-88-8486-892-3