

---

BERLIN

---

# REFERENCE AND EXPERIENCE

BY GIGIOTTO DEL VECCHIO



*Crystals and Planets*, installation view,  
CEAAC, Strasbourg, 2010.

*gigiotta del vecchio* Your work combines different layers and structures of narration. It is a combination of elements that introduces a dimension where narration seems like a need...

*gernot wieland* You're always caught up in cross-sections of these different layers and structures, not only of narration but of existence – just being there is complex, it's difficult, no matter what you have done or what you do. It's like a short story by Kafka: a man has got caught in a briar-bush; he can't get out of it and he doesn't know how he ended up there – the bush must have grown up around him while he was walking. And nothing you do will change this general situation, this complexity; the bush will still be there. So, in a sense, it is the condition of an anti-hero – there are simply no conditions for being a hero, because you can't make a difference. It's like the English say about football: 22 players, one ball, 90 minutes and in the end, Germany wins; or like capitalism, which knows how to profit from opposition and criticism directed against it. I don't want to support the powers profiting from these layers and structures, but even so: from this perspective, the idea of activism is like a daydream. In a daydream, says Freud, the I or the Ego is always, inescapably, a hero. That's why daydreaming is not very creative or productive or even instructive, it just takes away the complexity of the situation, and invests the subject with a power that it doesn't have.

Narration is not about causality, you replace causality with something else – maybe not even with narration, but with something. You try to make something consistent in a new way, to give a new consistency that allows other things to "speak". That's the need, and, like you say, you need a combination of things that provokes this need. And you need a way of dealing with the dominant structures, the dominant meaning of the structures.

The need is not mine, but the character's – there is a character inventing something new to say, he creates an identity.

In performing a lecture, I create an identity for myself as well.

And then push it to its limits, turning allegorical, or just using sign language.

A diagram, a photo, a drawing I made when I was a child.

This way, it dissipates this unity or meaning of the structure, without changing the structure itself.

That kind of performativity is important within the works – the relationship between the narrator and what is narrated should be changed but, of course, so should the relationship between the audience and their situation. The world should look different, or sound different.

*gdu* In this conversation, I would love to underline the use of narrative, poetic language that is characteristic of your artistic exploration and production. That's one of the reasons why I would like to ask you to describe some of the topics in your performances. There's a lot of material you use. There are always very personal stories that seem to have happened in your life precisely in order to be told. I was really impressed by the contents of each story. Who Let the Dogs Out, for example, tells about a very powerful episode that happened when you were in school in Austria...



This page – Oxygen is odourless, tasteless and invisible, 2006.

**Gernot Wieland knows how to elicit emotions from people. His lecture performances tell personal stories, and it doesn't matter whether they're his. What matters is that they're credible and tell us something. About hierarchy and alienation, for instance. Or that they point to a different way of looking at something that seemed obvious. Basically, that they express desire. Gigiotta Del Vecchio asks the artist about his stories and the (absurd) images that accompany them.**



*gdu* Performance seems to be a central element in your work...

*gu* Yes, it is important to have the feeling that it constructs itself as it is narrating something. You should have this sense of truthful storytelling, of something that happened, that got a grip on the narrator, who starts to act accordingly, while telling the story; the story should cause its effects and thus have a living presence. The story and the storyteller have a different presence, which also gets caught up in the story, in the world of the story: as he registers the effects of the story, here and now, he gives reality to it: the reality that the story corresponds to is not first and foremost an event in the past, but is an action taking place right here. That goes for the video works, too – there should be a change in the relationship between words and image produced in and through the work. Self-referentiality, so common in performance art during the '70s, and in lots of other art as well, is crucial, but not enough: it should lead to or produce a new situation. It should actually function like a performative speech act: as something that changes the situation, that extends the object.

Once you say "I promise to...", your future looks different than before, there's a new condition.

*gu* What makes a story personal is the important thing, not that they come from my life. It is a way to get in touch with the audience. But, as someone has said, truth is partial – at least truth is worth something when it's partial. So I look for the part – the social experience and interaction – and make it personal so that people trust the story. Afterwards, anybody can take their distance, but to make the things I want to say come through, the audience has to believe that it is my own story. I mean, they don't have to believe it for real, and that's part of the game.

Once you have earned the audience's trust, they will give the rest of their emotions to the story. And the emotions of the audience are like an external part of the work, a necessary part, but external. As material it is external, but formally it's an integrated part.

In *Who Let the Dogs Out*, I talk about our relationship with animals in order to talk about hierarchy and alienation. I start with a biographical episode which I never actually considered powerful until I told it, until I got that feedback from the audience. In the time and place where I grew up (provincial, Catholic Austria in the '70s) you weren't encouraged to question things. And at some point in the lecture, I show a drawing I made when I was a child – both work like a photographic effect – because it makes the audience understand it is real. I finish the lecture performance with a short story by Kafka, which is a symbolic, fictional story, but nevertheless seems real and authentic as well.

*gdu* And what about Crystals and Planets?

*gu* There was this uncle of mine who suffered from schizophrenia (which he probably developed in prison) and who imitated crystals with lit matches he found in ashtrays or with the salt he stole regularly from our kitchen. But what is his role in the story? He serves as a crucial point, like that fixed point needed in order to move something, to put time out of joint. If you can make things revolve around such an awkward character, connect him to different positions of power, you can gain a new perspective on that position, reveal unexpected layers, make the position function as a mirror. What was clear and distinct before is now obscure, but noticeable and causes a bit of hesitation, as if a crossroads suddenly appeared on your ordinary highway.

**gdu** During your performances you project images. What do they represent? How are they important in relation to the stories? Why is the portrait of Sigmund Freud always shown?

**gu** I talk, they listen, and the images or sometimes sounds or films intervene. They function like spotlights on me and my story, bringing another light to it, sometimes another perspective; sometimes they are more revealing than the narrative, sometimes they are just hermetic, resisting all integration with a story – in that case, they are almost like facts, like strange documents that document nothing but their own existence.

Expression is something different from narration. These pictures sometimes express the subject of the story, and then the subject is there, itself, in the expression. It is there, containing its truth. The pictures are more real than the narration, but they come from or are a product of the narration. That's the paradox: a lesser degree of truth can produce a higher degree of truth, out of itself. That's the great thing about art.

Freud? [Laughs.]

I show him out of admiration [laughs], for having started to bring forth the (invisible) conditions of structure that constitute reality through and through. And he is a good laugh. His connotations are revealing and funny – they come with the humorous, critical distance that is missing from other authorities like newspapers, science or politics.

**gdu** How can your drawings, collages, sculptural works have the same narrative intensity as your performance pieces? Aren't you afraid that you might lose something by translating them into the form of an object?

**gu** I never show just one or two pictures, I always show several, and they are inscribed in a narrative. Basically, I'm into storytelling, I love literature, and in my mind pictures, drawings, diagrams or objects can be literary. I don't know whether it is a post-medium condition of pictures etc. to be literary. If they are used in a performance, they could almost be regarded as collaborators of mine. I interact with them, with their absurdity, their humor, and they also draw attention away from me, which is not unimportant. But I need the images to narrate the absurdity, because language is too exclusive and tends to abolish the real absurdity.

So the images and objects are a reference to a social experience, and carry the ambiguity of their origin, of their meaning and information within them, like a frozen moment out of a narrative.

**gdu** Do you see your work as possibly being a political act?

**gu** Yes. No. Yes. [Laughs.] See, I write "laughs" here – is that real, or am I trying to lead you somewhere?

If you leave the "act" out, yes. I think my work expresses desire, and that includes political desire. In my film *Portrait of Karl Marx as a young god*, I made an absurd documentary about political desire. Lars-Erik Hjertröm Lappalainen wrote about that film, "Kierkegaard told the story of a man who tried to avoid going to the loony bin by only saying things that everyone agreed on – so he kept repeating the phrase 'the earth is round' until he was put away. The situation is much the same for us. And in Wieland's film, there is a group of people, or maybe only one person, drawing thousands of portraits of Karl Marx. The work deals more with the other side of post-politics. Not the neoliberal side, but that of the new Communists. They avoid utopian thinking, and instead of thinking in relation to the future, they turn to existing conditions for a different society. So does the man in Wieland's film, and finds them everywhere. Streets and emotions are Marxists, but so are crystals and horses. His inability to envision the politics he desires comes from the abundance of favorable conditions at hand. And this point of departure in the present conditions leads not to a thought, but to a hope resembling Martin Heidegger's, when he said 'only a God can save us now'; except that here it is Karl Marx who appears as a young god".

**gdu** What are you working on right now?

**gu** Well, right now on a lecture performance, which includes live music by an oboe player. I like to think that music can be an abstract yet narrative form of art.



DI GIGIOTTO DEL VECCHIO

**Gernot Wieland sa come estrarre le emozioni dal suo pubblico. Le sue lezioni-performance raccontano storie personali, non importa che siano le sue. L'importante è che siano credibili e che ci parlino di qualcosa. Di gerarchia e alienazione, per esempio. Oppure che aprano una prospettiva diversa su qualcosa che appariva ovvio. Quindi, in sostanza, che esprimano desiderio. Gigiotto Del Vecchio interroga l'artista sulle sue narrative e sulle immagini (assurde) che le accompagnano.**

**gigiotto del vecchio** Il tuo lavoro combina diverse strutture e livelli narrativi. Una congiunzione di elementi che determina una dimensione dove il narrare sembra un bisogno...

**gernot wieland** Si è sempre irretiti in sezioni di strati e strutture, tanto narrativi quanto esistenziali – il solo fatto di esserci è complesso, è difficile, a prescindere da cosa tu abbia fatto o faccia. È come un racconto di Kafka: un uomo resta impigliato in un cespuglio di rovi; non riesce a liberarsi e non sa com'è finito lì – il cespuglio deve essere cresciuto attorno a lui mentre camminava. E qualunque cosa tu faccia, non servirà a cambiare questa situazione, questa complessità, il cespuglio sarà ancora lì. Quindi, in un certo senso, è una condizione da antieroe – non ci sono le condizioni per un eroe, perché non puoi fare la differenza. È, come dicono gli Inglesi del calcio, 22 giocatori, una palla, 90 minuti, e alla fine vince la Germania; o come il capitalismo, che sa come trarre profitto dalle contestazioni e dalle critiche che gli sono dirette. Non voglio sostenere i poteri che profitano di questi livelli e strutture, ma in questa prospettiva, l'idea d'attivismo è come un sogno a occhi aperti. In un sogno a occhi aperti, dice Freud, l'Io o l'Ego è sempre, e inevitabilmente, un eroe. Per questo, sognare a occhi aperti non è molto creativo o produttivo, o persino istruttivo, rimuove solo la complessità della situazione, e carica il soggetto di un potere che non possiede. La narrazione non riguarda la causalità; sostituisci la causalità con qualcos'altro – magari neanche con la narrazione, ma con qualcosa. Cerchi di rendere qualcosa coerente in un modo nuovo, di dare una nuova coerenza che permetta ad altre cose di "parlare". Quello è il bisogno e, come dici tu, serve una combinazione di cose che lo provochino. E serve un modo di trattare le strutture dominanti, il significato dominante delle strutture.

Non è un bisogno mio, ma del personaggio – c'è un personaggio che inventa qualcosa di nuovo da dire, crea un'identità.

Nella lezione-performance, creo un'identità anche per me stesso.

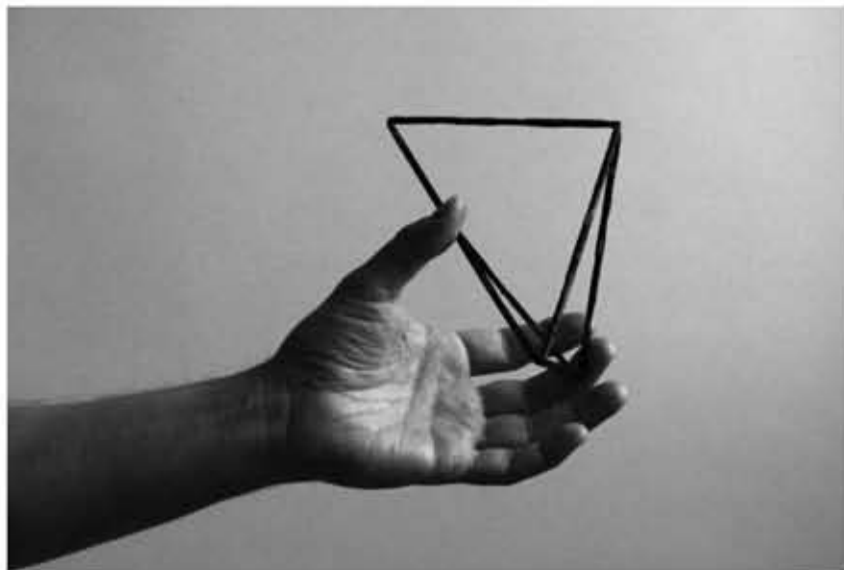
E poi la spingo ai limiti, attraverso l'allegoria, o soltanto usando il linguaggio dei segni.

Un diagramma, una foto, un disegno che ho fatto quand'ero piccolo.

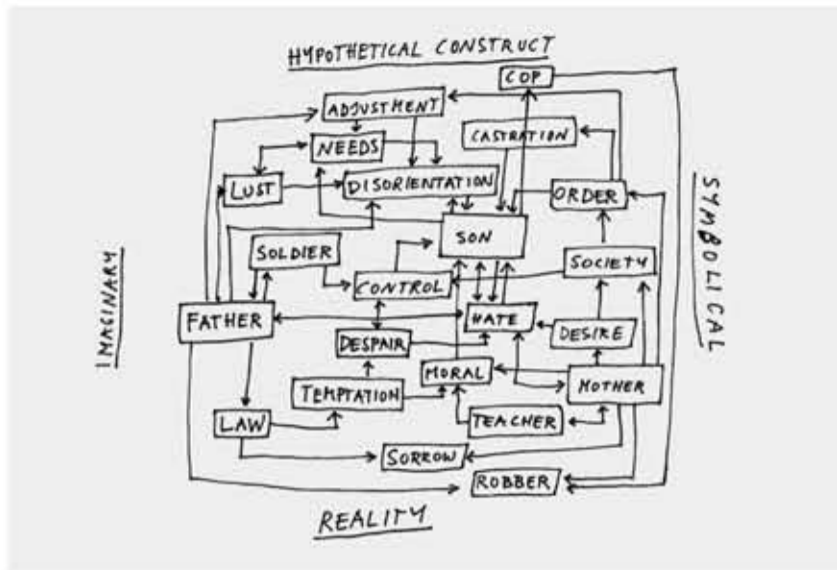
In questo modo, si dissipa l'unità o il significato della struttura, senza che quest'ultima venga modificata.

**gdu** La performance pare essere un elemento centrale del tuo lavoro...

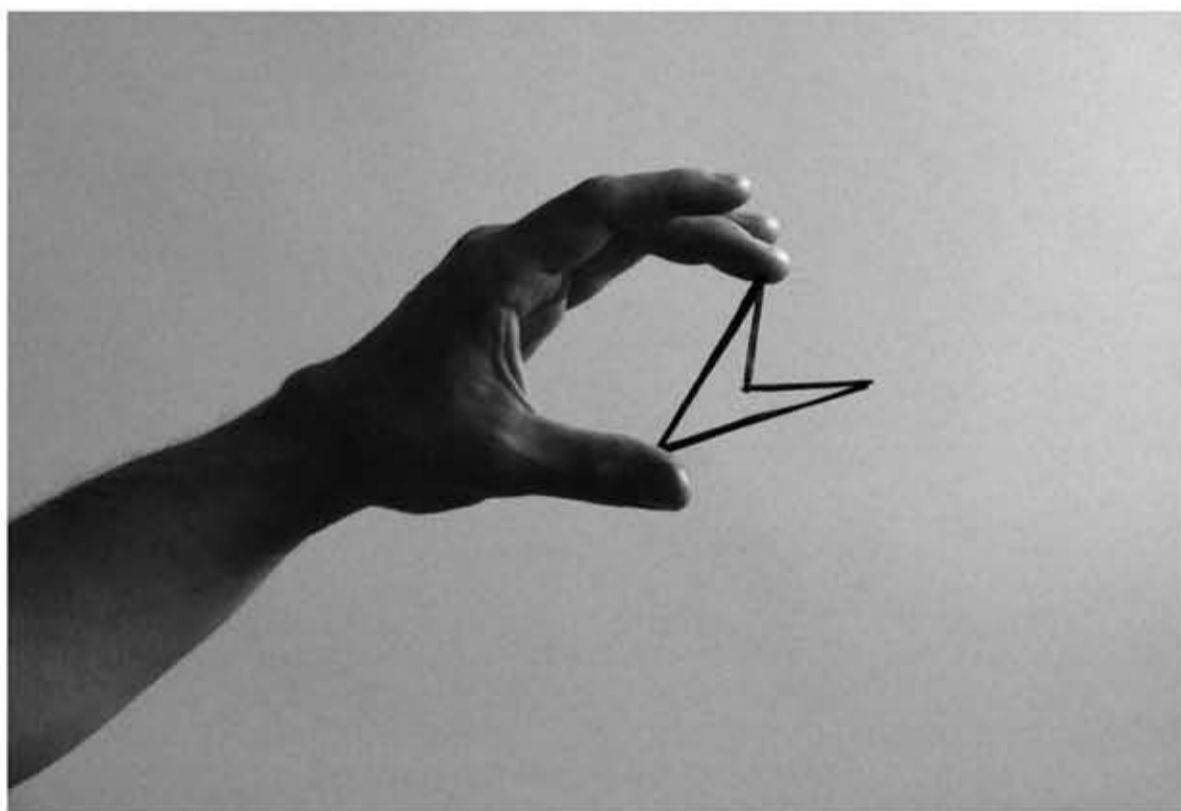
**gu** Sì, è importante avere la sensazione che si costruisca da sola, mentre narra qualcosa. Dovresti avere l'impressione di un racconto veritiero, di qualcosa di



Crystals and Planets, 2010.

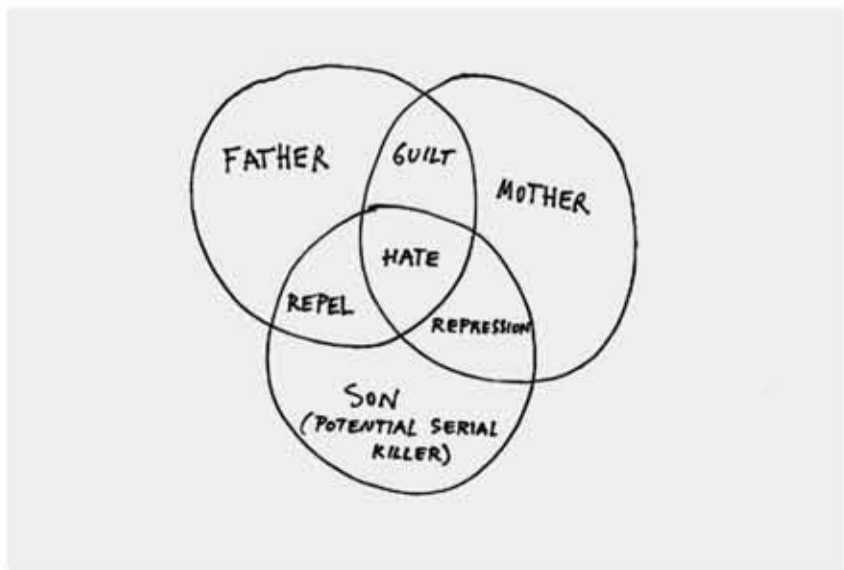


Time is what keeps the light from reaching us, 2010.



Time is what keeps the light from reaching us, 2010.

Crystals and Planets, 2010.



passato che s'impadronisce del narratore, il quale prende a comportarsi di conseguenza, mentre racconta la storia; la storia dovrebbe causare degli effetti e, in quel modo, avere una presenza viva. La storia e il narratore hanno una presenza diversa, che resta a sua volta impigliata nella storia, nel mondo della storia: mentre il narratore registra gli effetti della storia, qui e ora, le dà realtà. La realtà cui la storia corrisponde non è, in primo luogo, un evento del passato, ma un'azione che ha luogo adesso. Questo vale anche per i lavori video – dovrebbe esserci un cambiamento nel rapporto tra parole e immagine prodotto nel lavoro e per suo tramite. L'autoreferenzialità, così frequente nell'arte performativa durante gli anni '70, e anche in molta altra arte, è cruciale, ma non abbastanza: dovrebbe condurre a una nuova situazione o produrne una a sua volta. Dovrebbe funzionare come un atto performativo verbale: come qualcosa che cambia la situazione, che estende l'oggetto.

Dopo aver detto "prometto di...", il tuo futuro sembra diverso rispetto a come ti appariva in precedenza, e hai una nuova condizione.

Quel tipo di performatività è importante all'interno dei lavori – il rapporto tra il narratore e il narrato andrebbe cambiato, ma ovviamente anche il rapporto tra il pubblico e la situazione in cui si trova. Il mondo dovrebbe sembrare diverso, o suonare diverso.

**gdu** Nella nostra conversazione vorrei evidenziare l'uso del linguaggio nella condizione narrativa e poetica propria della tua ricerca e della tua produzione artistica. Questo è uno dei motivi per cui mi piacerebbe chiederti di rinarrare alcuni degli argomenti delle tue performance. Impieghi molto materiale. Sono sempre storie molto personali che sembrano esistere, che sono successe nella tua vita proprio per essere raccontate. Mi hanno colpito molto i contenuti di ogni singola storia. Who let the dogs out, ad esempio, racconta un episodio molto forte accaduto quando eri a scuola in Austria...

**gu** È importante ciò che rende una storia personale, non il fatto che quest'ultima sia tratta dalla mia vita. È un modo per entrare in contatto col pubblico. Ma, come ha detto qualcuno, la verità è parziale – o perlomeno, la verità vale qualcosa quando è parziale. Perciò cerco la parte – l'esperienza e l'interazione sociale – e faccio in modo che la gente si fidi della storia. Dopodiché, chiunque può prendere le distanze che vuole, ma per far arrivare le cose che voglio dire, il pubblico deve credere che si tratti di una mia storia. Voglio dire, non deve crederci per davvero, e questo fa parte del gioco.

Dopo che ti sei guadagnato la fiducia del pubblico, stai sicuro che darà il resto delle sue emozioni alla storia. E le emozioni del pubblico sono una parte esterna del lavoro, ma necessaria. Si tratta di un materiale esterno, ma formalmente integrato.

In *Who let the dogs out* parlo del rapporto con gli animali per parlare di gerarchia e alienazione. Parto da un episodio biografico che non avevo mai considerato così forte finché non l'ho raccontato, finché non ho visto le reazioni del pubblico. All'epoca e nel posto in cui sono cresciuto (la provincia cattolica austriaca degli anni '70) non eri incoraggiato a mettere le cose in discussione. A un certo punto della lezione, mostro un disegno che avevo fatto quand'ero piccolo – entrambi operano come un effetto fotografico – perché fa capire al pubblico che è vera. Finisco la lezione-performance con un racconto di Kafka, che è una storia simbolica, inventata, che sembra, comunque, vera e autentica.

**gdu** E cosa mi dici di *Crystals and Planets*?

**gu** C'era questo mio zio che soffriva di schizofrenia (probabilmente sviluppata in prigione) e che imitava i cristalli coi fiammiferi accesi che trovava nei posacenere o col sale che rubava regolarmente dalla nostra cucina.

Ma qual è il suo ruolo nella storia? Fa da punto cruciale, o è come quel punto fisso necessario per muovere qualcosa, per dislocare il tempo.

Se riesci a far ruotare le cose attorno a un personaggio così goffo, a collegarlo a varie posizioni di potere, puoi ottenere una nuova prospettiva su quella posizione, far emergere nuove dimensioni inaspettate, far funzionare la posizione come uno specchio.

Ciò che prima era chiaro e distinto, ora è oscuro ma visibile e un po' esitante, come se di colpo apparisse un incrocio sulla tua autostrada di tutti i giorni.

**gdu** Durante le tue performance proietti immagini. Cosa rappresentano? In che modo le reputi importanti in rapporto alle storie? Perché viene sempre proposto il ritratto di Sigmund Freud?

**gu** Io parlo, loro ascoltano, e le immagini o, a volte, i suoni, o i film intervengono. Fanno da riflettori puntati su di me e sulla mia storia, le danno un'altra luce o un'altra prospettiva, a volte più rivelatoria della narrazione; a volte sono interventi ermetici, resistono a ogni integrazione nella storia – in quel caso, sono quasi come fatti, come una strana sorta di documenti che non documentano altro che la loro esistenza.

L'espressione è qualcosa di diverso dalla narrazione. Queste immagini, a volte, esprimono il soggetto della storia, e allora quest'ultimo è lì, in carne e ossa, nell'espressione. È lì e contiene la sua verità. Le immagini sono più reali della narrazione, ma provengono dalla narrazione, o ne sono un prodotto. Questo

è il paradosso: un livello minore di verità può produrre un livello maggiore di verità, oltre se stesso. È questa la grandiosità dell'arte.

Freud? [Ride]

Lo mostro per mera ammirazione [ride], perché ha iniziato a tirar fuori le condizioni (invisibili) della struttura che costituisce la realtà nel profondo. Ed è molto spiritoso. Le sue idee sono rivelatorie e divertenti – presentano una distanza umoristica e critica che manca in altre autorità come giornali, scienza o politica.

**gdu** In che modo ritieni che i tuoi disegni, collage, sculture possano avere la stessa intensità narrativa delle tue performance? Non temi di poter perdere qualcosa traducendoli in un'entità oggettuale?

**gu** Non mostro mai solo una o due immagini ma parecchie, e sono iscritte in una narrazione. Praticamente mi occupo di narrazione, amo la letteratura e, nella mia mente, immagini, disegni, diagrammi e oggetti possono essere letterari. Non so se la letterarietà sia una condizione post-mediale delle immagini. Nel caso vengano usate in una performance, posso quasi considerarle delle collaboratrici. Interagisco con loro, con la loro assurdità, il loro humour, ed esse distolgono anche l'attenzione da me, il che non è poco. Ma ho bisogno che le immagini narrino l'assurdità, perché il linguaggio è troppo esclusivo e tende ad abolire la vera assurdità.

Perciò le immagini e gli oggetti sono un riferimento a un'esperienza sociale e portano con loro l'ambiguità della loro origine, del loro significato e delle loro informazioni, come un attimo congelato preso da una narrazione.

**gdu** Consideri il tuo lavoro un atto politico?

**gu** Sì. No. Sì [ride]. Vedi, scrivo qui "ride" – è vero o intendo condurti da qualche parte?

Se lasci fuori l'"atto", sì. Penso che il mio lavoro esprima desiderio, anche desiderio politico. Col mio film *Portrait of Karl Marx as a young god* ho prodotto un documentario assurdo sul desiderio politico. Lars-Erik Hjertström Lappalainen ha scritto di quel film: "Kierkegaard raccontava la storia di un uomo che cercava di evitare di finire in manicomio dicendo solo cose su cui tutti concordano – così continua a ripetere la frase 'la Terra è rotonda', finché non viene messo in terapia. La situazione è quasi la stessa per noi. E nel film di Wieland c'è un gruppo di persone, o forse solo una persona, che disegna migliaia di ritratti di Karl Marx. Il lavoro ha di più a che fare con l'altro lato della post-politica. Non il lato neoliberale, ma quello dei nuovi comunisti. Evitano il pensiero utopico e, invece di pensare in rapporto al futuro, si rivolgono alle condizioni già presenti per una società diversa. Così fa l'uomo nel film di Wieland, e le trova dappertutto. Strade ed emozioni sono marxiste, ma lo sono anche i cristalli e i cavalli. La sua incapacità di pensare la politica che desidera viene dall'abbondanza di condizioni favorevoli sotto mano. E questo punto di partenza nelle presenti condizioni conduce non a un pensiero, ma a una speranza che ricorda Martin Heidegger quando ha detto, 'ormai solo un Dio può salvarci', ma qui è Karl Marx ad apparire come un giovane dio".

**gdu** A cosa stai lavorando ora?

**gu** Beh, ora sto lavorando a una lezione-performance che include musica dal vivo con un oboista. Mi piace pensare che la musica possa essere una forma d'arte astratta e, tuttavia, narrativa.



*Portrait of Karl Marx as a young god*, 2009.