

---

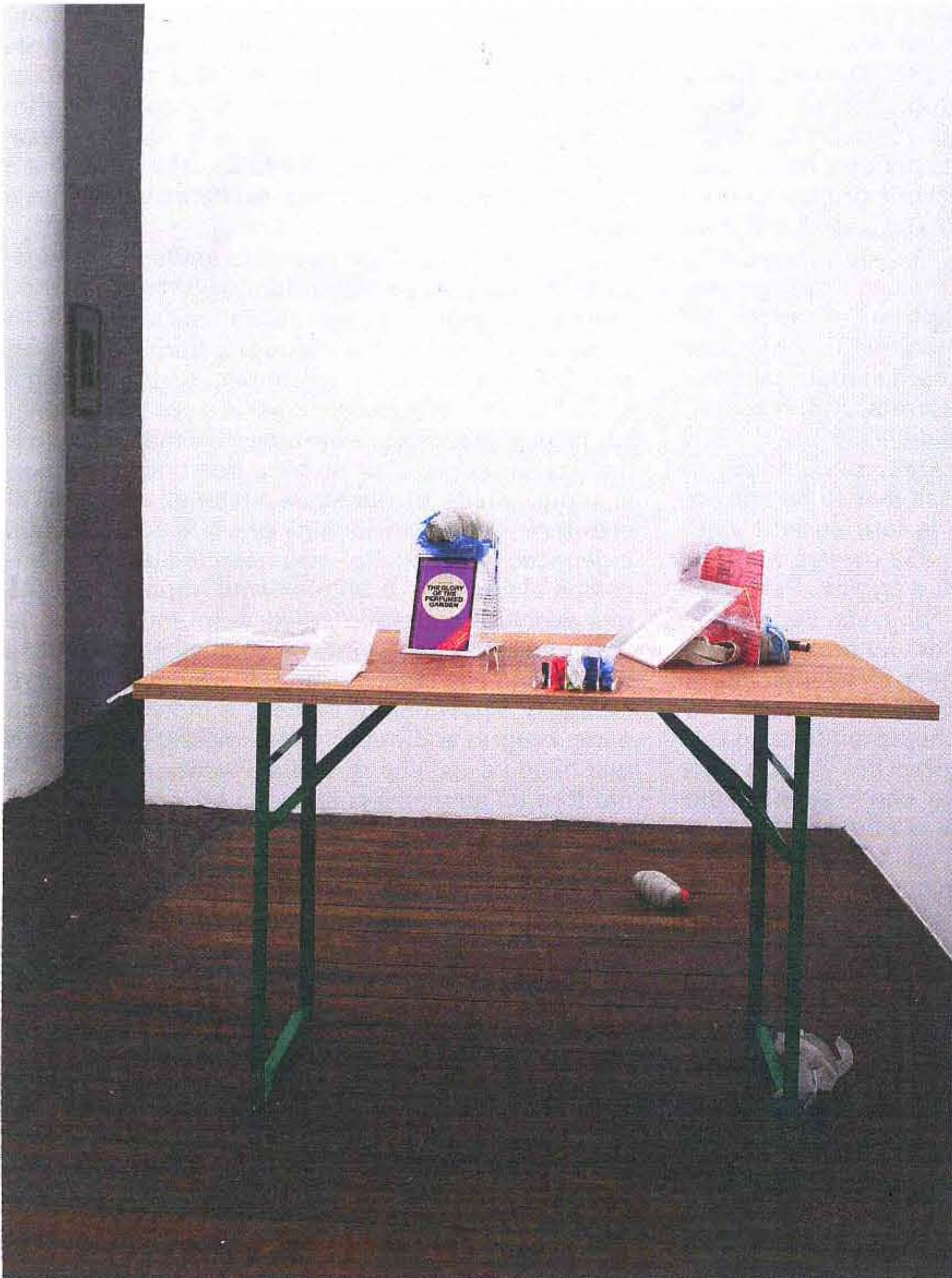
BERLIN

---

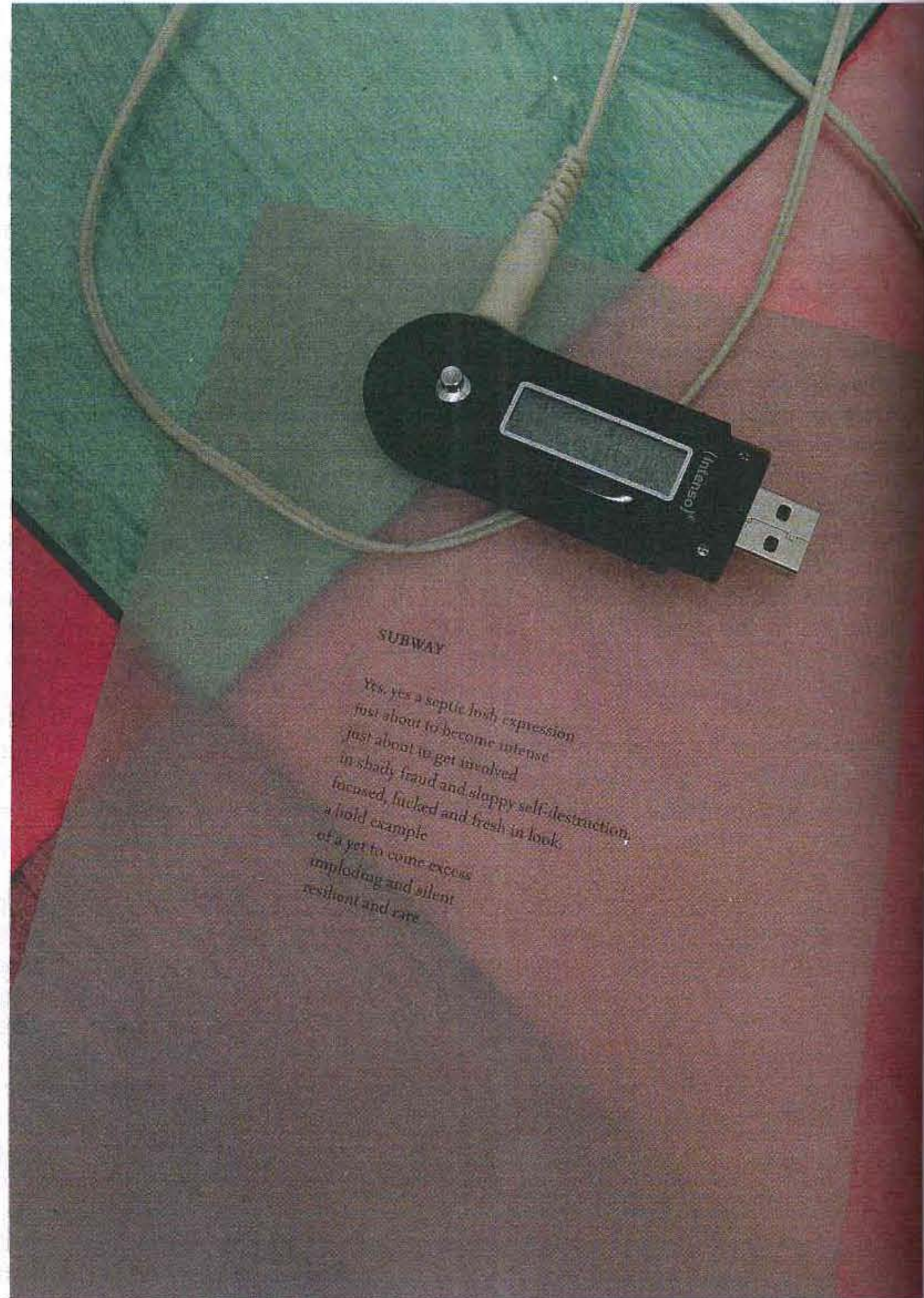
# BIERHIMMEL

The artists Gerry Bibby and Natalie Häusler, both based in Berlin, weave their works of sculpture, installation and performance around text sources. Sharing the particularity of using a process that starts with words, the two artists produce an equally original conversation as a result of a fleeting encounter and an exchange of their writings and poems. Here's the outcome: thoughts on the meaning of their respective practices, in a dense, poetic attempt to track down and explore common ground.

A CONVERSATION BETWEEN  
GERRY BIBBY & NATALIE HÄUSLER



Gerry Bibby, *Untitled Red Brick*, 2008.  
Courtesy: the artist and Silberkuppe, Berlin



Natalie Häusler, *Monika / Subway*, 2012.  
Courtesy: the artist and Supportico Lopez, Berlin



## GERRY BIBBY

**Setting\*:** A locus determined primarily by its function. That location, here, is an object that behaves as:

- 1) a platform designated for the performance of activities both convivial and administrative.
- 2) a storage display structure that individuates and organises other objects from the space around them.

**Action:** The aim is to liberate a vital structural component of this location and in so doing, endow this 'new' object with a symbolic value – allow it to achieve a use value not predicated by those aforementioned functions.

Several Players will negotiate both the allegorical and physical problems the action proposes.

Many were dropping like flies. Some of them with a doughy weightlessness akin to steamed buns. It could have been the march of age – the half-life of their cells beckoning a call to duty. It was becoming evident that the poison in the air prompted a shedding of hard-won delinquencies and a donning of professional monikers married with reproductive reflexes. There was the smell of fear on the breeze, excreted by a slowly bloating Capital.

digestion

(1) Script/score for the performance 5 Stages Liberation Project, Gerry Bibby (2010); (2) digestion, Gerry Bibby (2011)

## NATALIE HÄUSLER

Right now you are on a train to Amsterdam, for a performance. Perhaps you are writing as part of our correspondence, which we began yesterday evening. I've heard about your work more than I've actually seen it. I knew you before I knew what you were doing, and my first contact with your work was when several friends mentioned a connection or overlap between what the two of us were doing. Of course I'm curious. The most general filter that combines our ways of working is the use of one's own texts within a visual/sculptural/performative practice. At the same time, such a comparison is a bit like the situation of the flies in your second text (2), which obviously talks about something else. Two flies, getting too close to the flame of simple identification and similarity, used as devices for ordering things into easy categories. One of the first things we talked about in that bar was the different nature of our texts, my focus on poetry as a form of observation or documentary device, and your use of various types of writing which you call "language costumes" to be activated in performances. So I'll try on the costume suggested by this quote from your text, for a moment, assuming a role that might not have been in the score for its performance but could easily be one for a future performance of the same text, if I understood you correctly. At the same time, I will treat your text the way I treat my materials, texts and objects. I release them into a process for further interaction, where my focus right now lies on the moment of paralysis, the moment before potential meaning gets extracted, of confusion, of non-identification with a certain material, a proposed space to inhabit or a structure on display. All colors are offered and it still feels like someone else's taste.

We try to get an initial understanding of where our common ground might more specifically be. We talk about some artists that interest us both, realizing that it is for different reasons and that we each refer to diverse aspects of their work. We talk about George Brecht, his chairs and his event cards, our use of furniture and Marcel Duchamp. You call his relationship to chance sadomaso-

## NATALIE HÄUSLER

BED

Olive tree  
is a dry  
too narrow to be climbed  
by an ambitious individual  
hungry for something  
less oily  
than life.

TABLE (asking for advice)

The impact  
of no impact on whatsoever  
is so convincing  
difficult to break the spell  
because its nature is  
magical.

With its supposedly hidden set of tricks  
it appears  
"indifferent"  
none of our tricks will apply  
although both of our tricks happen  
on the very same stage.

Tell me, hat  
what gives you direction  
in this tremendously alien  
substance?

(1) BED; (2) TABLE (asking for advice) both poems from: FRAUD, Natalie Häusler 2013

## GERRY BIBBY

Casting Spells, while it may be an age-old practice, is still perhaps a complicated process of speculation and absorption. (Screamin' Jay Hawkins in an early Jim Jarmusch film, *Stranger Than Paradise* (1984), where a Soviet East converses with an American landscape). The efficacy of the one who casts the spells doesn't really matter, I guess, if the sufferer is somehow convinced about it.

The supernatural prowess of the object—whose identity could be manifold, that is, a whole population—of this intent, malicious or otherwise, can possibly influence the effectiveness of the spell, while still residing somewhere in her/his consciousness. A viral proposition that can also indirectly impose itself on him/her, if those in the direct proximity are infected.

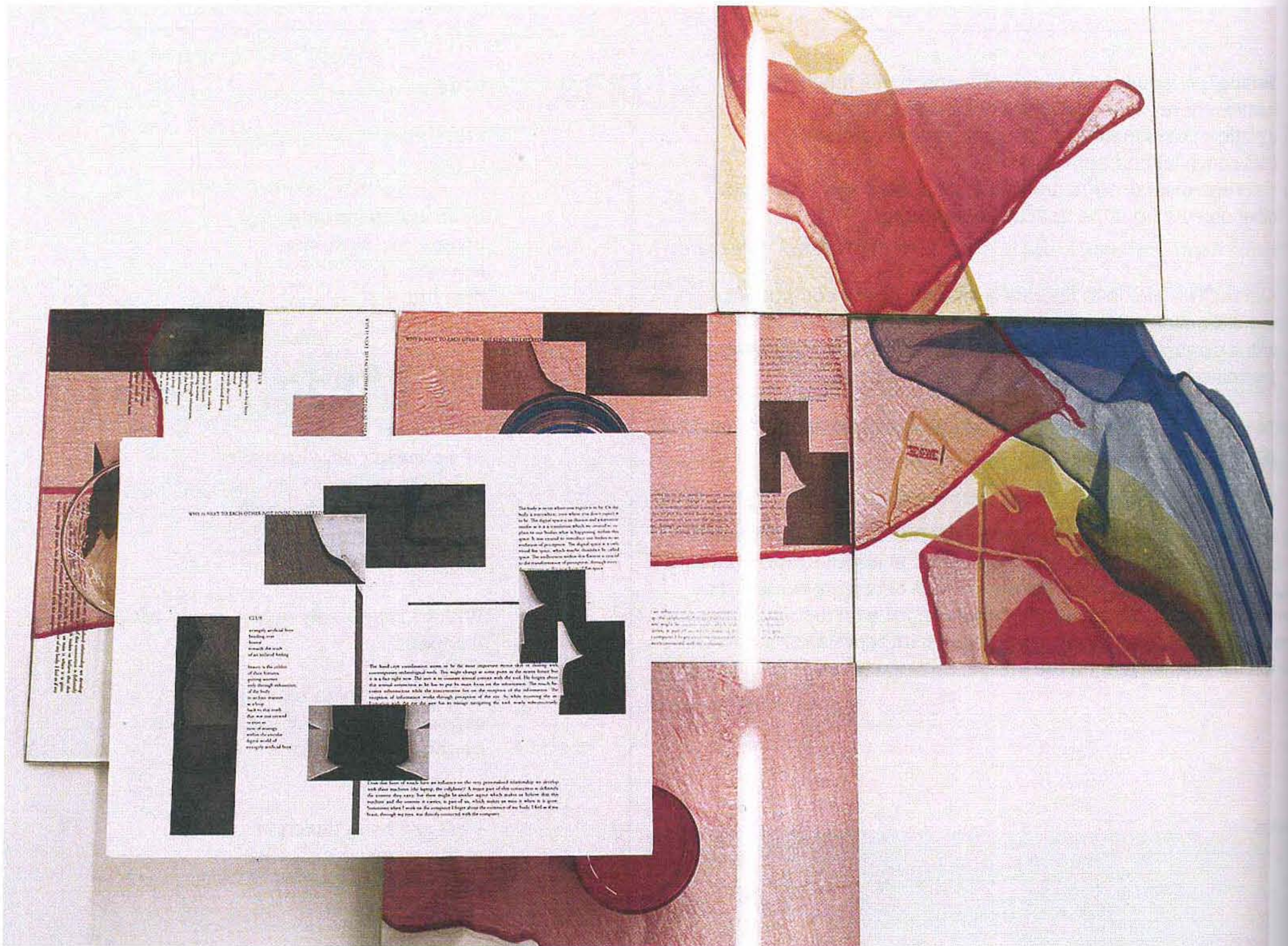
I very rarely find myself talking about magic, except perhaps if I've found myself up against an opaque, stubborn and numbing pragmatism. Or maybe it's been pinned to a kind of camp turn of phrase, an appreciation.

I don't think I've ever written about it.

I might have written through metaphor but that perhaps was also "wearing it well", or not.

Anyway, this fledgling conversation. We've spoken with each other many times but not in such a presentation format. I have been presented with these two poems from you. One of them *TABLE (asking for advice)* (2) talks about another conversation, one with a table. The resistance of the object, its lack of porousness, is described somehow as a problem of a muted set of relationships, of a kind where attempts to build something from those relationships through language and action, between subjectivities, objects and situations,









Natalie Häusler, Cheyney / Balcony, 2012.  
Courtesy: the artist and Supportico Lopez,  
Berlin.  
Photo: Hans-Georg Gaul

Opposite, top - Natalie Häusler, RYB/RGB/  
CMYK (red), 2011. Courtesy: the artist and  
Supportico Lopez, Berlin.  
Photo: Warhus Rittershaus

Opposite, bottom - Natalie Häusler, Case  
Mod, 2011. Courtesy: the artist and  
Supportico Lopez, Berlin.  
Photo: Hans-Georg Gaul







chistic. I recall a line from one of your poems describing the bend of a spine, to talk about my own interest in the first moment of discovery of a poem, and the violence or piercing embedded in this interaction with a text, when you plant your language into someone else's brain. You say that the subject is discrete and free to decide how much to engage, and therefore the responsibility for this act of violence isn't so great after all. I agree in a way, but at the same time I wonder if in daily life I am truly acting as a discrete subject.

To generate environments or installations and/or to involve collaborators in performances is a quite decisive step towards an awareness of the act of channeling and organizing perception, that of the performer and that of the viewer. When I read the score for your performance *5 Stages Liberation Project*, I remember the title of a piece I once did which was *A situation of subtle control*. I sense an investigation of similar questions here, regarding ways to redefine, escape or transform supposedly fixed structures by putting them on display and interacting with them. You even mention this in your score: "several players will negotiate both the allegorical and physical problems the action proposes" (1). Of course, again, there is a different intention here, insofar as your focus lies on the physical interaction with the object and the different stages it passes through. I attach a kind of subjective consciousness to the objects which always remain partly in the world of ideas, attempting a kind of interactivity but also rejecting it. When your text is stuck to the object after the performance, the object has already been through some kind of narrative in interaction with the performer. My objects can come forth as untouchable, though made out of deliberately seductive materials. The art object often appears to me as a dying patient; only if connected to all kinds of machinery can it stay alive. The patient is kept alive for several reasons of external interest, external to the patient. Maybe I tend to emphasize this in sometimes annoying ways, where the objects I supply require a kind of special care, and if they don't receive it one can watch them falling apart, whether it be through the use of liquids, organic matter like fruit, fragile materials, or unreliable old electronic devices. You say that you intend to be in a degree of control within your performances, also over the failures, so that what could be considered a failure is already included in the score. Whereas, once the "situation" is installed, I observe the loss of control.

It's the next morning and I'm sitting at the kitchen table. Usually I would work on some poems now. Today I continue our conversation. I imagine you and try to remember what you said the other night. To remember an artwork is a weird thing. Often there is an aspect one can clearly envision, a certain detail remembered as intriguing, which under closer observation might not even be how one had remembered it, but one keeps thinking further, with this very aspect in mind. When I was working on the pieces for *Case Mod* I kept thinking of George Brecht's crystal vitrines, those delicate glass boxes he built especially for various kinds of crystals, with their names, or something else, engraved into the glass. I think this work was referred to as a project he was engaged in after he had decided to quit making art. I also thought of Paul Thek's glass boxes with body parts in them. I somehow remembered the boxes as being sticky, covered all over with silicone, but I couldn't find any proof for this memory when I did an image search. I think the reality of an artist's work in other people's memory is quite interesting, discrete, as you called the subject. This is another aspect of why I like this conversation where I get to know your work in imagination. Our conversation is a recessed, imagined one, similar to the objects in your performances. I am in the subway now, leaving work to do a reading of my friend Ed's new text. I think about his dry delivery and how he used to be very nervous when reading, and now when I asked if I could record him reading one of my poems, he read it in one breath. I selected *A very short SCIFI story*: "People will prefer to be objects soon./ We are heading towards it./ I will resist./ I want to be a subject./ Despite the obvious weakness of the subject position/ I will never/ give up on it." I am on the bus again, to meet you at the very same bar where we met at the beginning of our correspondence. It's snowing really hard. You told me later that night that you cut off one leg of a table for a piece you once did in New York, and compensated for the instability caused by this act of destruction by using a person's weight sitting on the edge of the table for the whole time. Broodthaers covered all remaining copies of his book of poems *Penser-Bête* in plaster, as a gesture of transition from poetry to the production of art objects, calling it "the idea of inventing something insincere, finally". I realize, when being excited hearing you talk about what you did to the table, that what we seem to certainly share is an interest in the liberating force of the migrating thought, from brain to page, to object, to body, to brain, to action.

can lack the kind of impact that is desired. The spell there is a sedation, an inability to form productive concomitances or conflicts.

I tried an exchange with a table some time ago, in New York City. But maybe it wasn't the table you were asking for advice? You said the titles of your works were actually sites of writing. Maybe you weren't alone.

When we first met to formalize our conversation, we talked about antagonisms. It's something we both thought we'd been drawn to in our work. There was, however, an uneasiness about what forms they assume, their efficacy and purpose—whether they stood strangely in the current landscape in which we find each other.

A cigarette. Several shrieking, squabbling seagulls.

I'd say I'm happy being dissatisfied and talking about it. Not sour grapes, but resisting being sedated by that aforementioned spell. Anyway, my suspicions/intuitions were confirmed yesterday when, in Amsterdam, I took part in a seminar organized by If I Can't Dance... In a presentation titled *Testing Some Beliefs*, Gregg Bordowitz read some poetry by gay African-American poets dealing with HIV/AIDS, in the late 1980s and early 1990s, I think. The indignant and searing candor of the works produced words that moved and had voice. Regardless of the machinations he was employing with regard to "appropriation" (the theme of the seminar), or to those specific writers or works, he seemed to also be appropriating a certain political disposition that ran through both the works and his presentation—one I also associate with a certain political climate at the time. Anger. In those words, produced by these writers dealing with the AIDS crisis and race relations in the US, a really productive antagonism was enacted. The poems are amazing. I'd love to read or hear them more often...

Maybe we could ask them, Natalie, instead of just the hat?

At any rate they seemed to climb on, ambitiously, despite the slippery, oily nature of their skins and the fragility of the limbs that supported them. (1)

Sometimes, in this seemingly unerring soup, one needs a pep talk.

Now, on the train, it's moving fast through a thick evergreen forest that despite the illuminating snow has sucked the light from all around... I wanted a cigarette but Apple Dawn stopover lasted like three drags. Have to wait until the border.

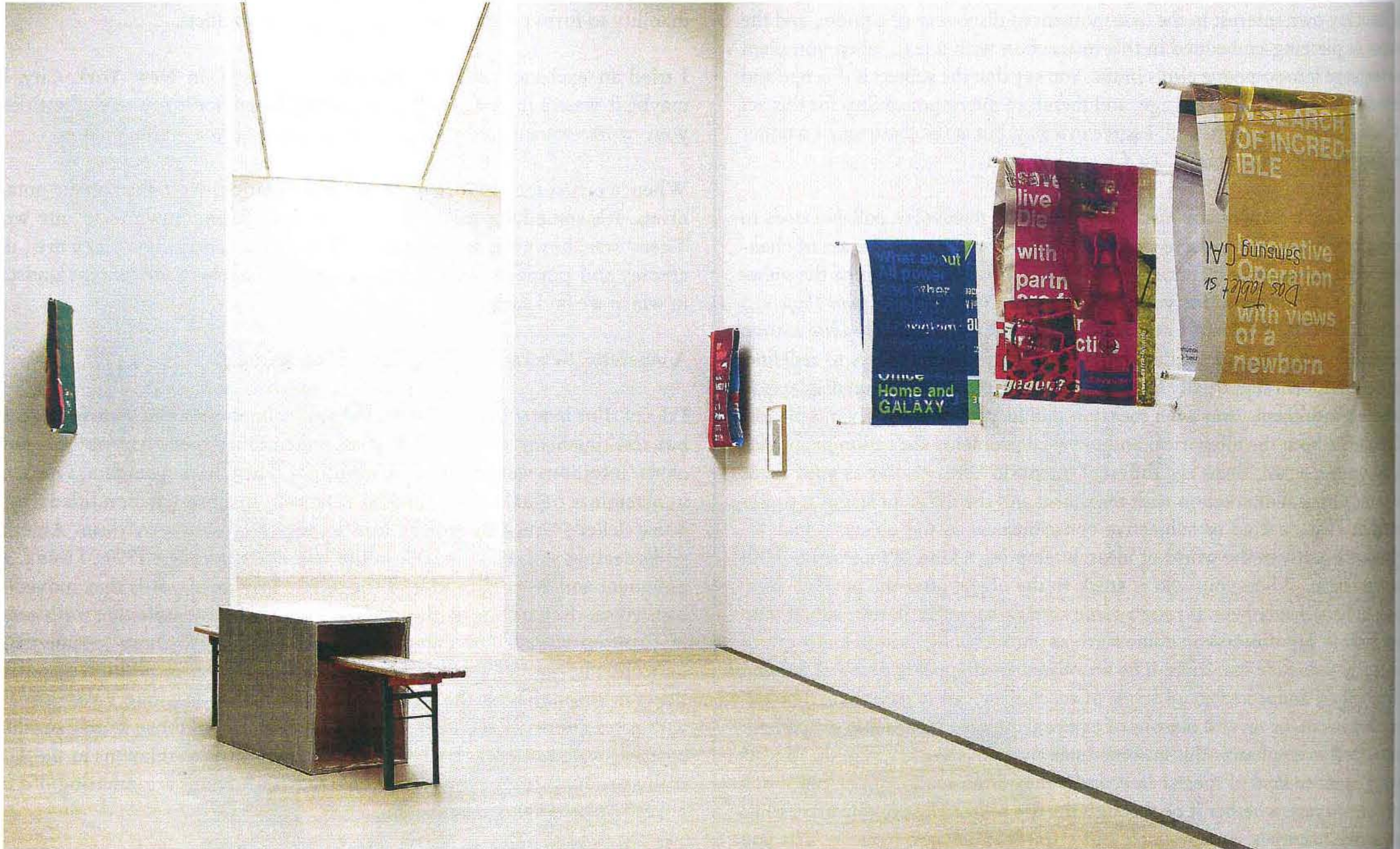
I was trying to find an image of Magritte's hat when I stumbled upon Carl Sandburg. A socialist poet from the US whose quote under an image read, "Poetry is the opening and closing of a door, leaving those who look through to guess about what is seen during a moment". Anyway, this is also what I saw when I read that. Hat. Perhaps it's better to think of that surreal lineage and the mind, rather than magic... Writing can be a strange and special exercise for the mind. And I figure that it's somehow also the mind that makes objects.

Another activity at the seminar was to look at a work by Louise Lawler, *It Is Something Like...* (1988). The title of the work resides on the front of two colored postcards that sit in a plexiglas display case. Text on the back of the postcards reads "Putting Words In Your Mouth". It struck me that this is what we've done with each other, putting our own texts into each other's mouths. I'm not sure I've done yours justice, but that's the difference between the reading mind and the writing one, I guess.

I've not really considered my writing to be poetry, as such. I've talked about "language costumes". If it's something you put on, or are dressed in, then it's possibly easier to change the conditions of it, but maybe poetry doesn't need changing. I'm not sure. Prose is also not right. I've had an aversion for conventions since I was much younger than I am now.

Two cigarettes at the border. Fox prints in the snow.





**Gli artisti Gerry Bibby e Natalie Häusler, ambedue di base a Berlino, intessono il loro rispettivo lavoro sculturale, installatorio e performativo a fonti testuali. Condividendo la particolarità di un operare processuale che ha la parola alla sua base, i due artisti producono un'altrettanto inedita conversazione, basata su un incontro fugace e lo scambio di testi e poesie autografi. Quello che segue è il risultato: riflessioni sul significato delle rispettive pratiche in un tentativo denso e poetico di rintracciare ed esplorare il territorio comune.**

## GERRY BIBBY

*Setting\*: A locus determined primarily by its function. That location, here, is an object that behaves as:*

- 1) *a platform designated for the performance of activities both convivial and administrative.*
- 2) *a storage display structure that individuates and organises other objects from the space around them.*

*Action: The aim is to liberate a vital structural component of this location and in so doing, endow this 'new' object with a symbolic value – allow it to achieve a use value not predicated by those aforementioned functions.*

*Several Players will negotiate both the allegorical and physical problems the action proposes.*

*Many were dropping like flies. Some of them with a doughy weightlessness akin to steamed buns. It could have been the march of age – the half-life of their cells beckoning a call to duty. It was becoming evident that the poison in the air prompted a shedding of hard-won delinquencies and a donning of professional monikers married with reproductive reflexes. There was the smell of fear on the breeze, excreted by a slowly bloating Capital.*

*digestion*

(1) Script/score for the performance 5 Stages Liberation Project, Gerry Bibby (2010); (2) digestion, Gerry Bibby (2011)

## NATALIE HÄUSLER

In questo momento sei su un treno diretto ad Amsterdam, per una performance. Forse stai scrivendo della nostra corrispondenza, iniziata ieri sera. Ho sentito parlare del tuo lavoro più di quanto l'abbia visto. Ti conoscevo prima di sapere che cosa facevi e il mio primo contatto con la tua opera risale a quando alcuni amici hanno accennato a una connessione o una sovrapposizione fra quel che stavamo facendo. Ovviamente sono curiosa. Il filtro più generale che associa i nostri modi di lavorare è l'utilizzo dei propri testi in una pratica visiva/scultorea/performativa. Un tale raffronto, d'altro canto, è un po' come la situazione delle mosche nel tuo secondo testo (2), che ovviamente parla d'altro. Due mosche si avvicinano troppo alla fiamma della semplice identificazione e somiglianza usata come uno strumento per ordinare le cose in scontate categorie. Uno dei primi argomenti affrontati in quel bar è stata la diversa natura dei nostri testi, il modo in cui io mi concentro sulla poesia come forma d'osservazione o strumento documentario e il modo in cui tu attivi nelle tue performance diversi tipi di scrittura da te definiti "costumi linguistici". E allora, per un momento, proverò a indossare il costume suggerito da questa citazione del tuo testo, assumendo un ruolo che forse non era previsto dalla partitura di questa performance ma che, se ti ho ben compreso, potrebbe facilmente esserlo in una futura performance basata sul medesimo testo. Allo stesso tempo, tratterò il tuo testo come tratto i miei materiali, testi e oggetti. Li rilancio in un processo che porterà a future interazioni, dato che attualmente sono concentrata sull'istante di paralisi che precede l'estrapolazione del significato potenziale, un istante di confusione, di non identificazione con un certo materiale, uno spazio proposto per abitarvi o una struttura in esposizione. L'offerta di colori è sterminata, e sembra ancora il gusto di qualcun altro.

Cerchiamo di capire dove si trovi, nello specifico, questo nostro "terreno comune". Parliamo di alcuni artisti che interessano a entrambi, scoprendo che ciascuno li apprezza per motivi diversi, e fa riferimento ad aspetti diversi del loro lavoro. Parliamo di George Brecht, delle sue sedie e delle sue carte-evento, del nostro uso del mobilio e di Marcel Duchamp. Tu definisci la sua relazione al caso (chance) sadomasochistica. Ricordo di un verso tratto da una delle tue poesie che descrive la curvatura di una colonna vertebrale, per parlare

del primo momento in cui scopro una poesia, e della violenza o perforazione insita in questa interazione con un testo, quando pianti il tuo linguaggio nel cervello di qualcun altro. Affermi che il soggetto è indipendente, distinto e libero di decidere quanto lasciarsi coinvolgere, e che dunque la responsabilità di questo atto di violenza, dopo tutto, non è poi così grande. In un certo senso, sono d'accordo ma, allo stesso tempo, mi chiedo se nella vita di tutti i giorni io mi comporti davvero come un soggetto indipendente.

Generare ambienti o installazioni e/o coinvolgere dei collaboratori nelle proprie performance è un passo decisivo in direzione di una consapevolezza dell'atto di incanalare e organizzare la percezione: sia quella del performer, sia quella dello spettatore. Leggere la partitura della tua performance *5 Stages Liberation Project*, mi fa venire in mente il titolo di una mia pièce che risale a qualche tempo fa, *A situation of subtle control*. Avverto le stesse domande, qui, per un'indagine sui modi di ridefinire, evitare o trasformare strutture presumibilmente rigide, inscenandole e interagendo con loro. Ne hai persino parlato nella tua partitura: "I giocatori dovranno negoziare sia i problemi allegorici sia quelli fisici proposti dall'azione" (1). Certo, ancora una volta, l'intenzione è diversa, dato che tu sei interessato a quella fisica con l'oggetto e ai diversi stadi che attraversa, mentre io attribuisco una sorta di coscienza soggettiva agli oggetti che, almeno in parte, non abbandonano il mondo delle idee, sperimentando una sorta di interazione, ma anche rifiutandola. Quando il tuo testo resta attaccato all'oggetto, dopo la performance, quest'ultimo ha già subito una sorta di narrazione tramite l'interazione con il performer. I miei oggetti possono imporsi come intoccabili, benché siano fatti di materiali deliberatamente seduttivi. L'oggetto d'arte spesso mi appare come un paziente moribondo; può restare in vita solo collegato a macchinari di ogni tipo. Il paziente è tenuto in vita per vari motivi di interesse esterno, esterno al paziente. Forse tendo a enfatizzare tutto ciò in modo a volte fastidioso, dato che gli oggetti che forniscono necessitano di cure particolari, e se non le ricevono si può assistere alla loro distruzione, sia per mezzo dell'uso di liquidi, o materia organica come la frutta, materiali fragili, o marchingegni elettronici obsoleti e inaffidabili. Dici che, durante le tue performance, vuoi mantenere un certo grado di controllo, anche sugli errori, così che ciò che potrebbe esser considerato un



errore è già incluso nella partitura. Invece, una volta che la "situazione" è stata installata, assisto alla perdita di controllo.

È ormai il mattino seguente, e sono seduta al tavolo di cucina. A quest'ora, in genere, lavoro su qualche poesia. Oggi continuo la nostra conversazione. Penso a te e cerco di ricordare quello che hai detto l'altra sera. Ricordare un'opera d'arte è strano. Spesso c'è un aspetto che si può chiaramente visualizzare, ricordiamo un certo dettaglio intrigante ma, a un'osservazione più ravvicinata, potrebbe persino non essere come uno se lo ricorda; eppure continuiamo a rifletterci su, tenendo presente proprio questo aspetto. Quando stavo lavorando ai pezzi per *Case Mod*, continuavo a pensare alle vetrine per cristalli di George Brecht, quelle delicate scatole di vetro costruite espressamente per contenere cristalli di vario tipo, incidendone i nomi, o qualcos'altro, sul vetro. Credo che quest'opera fosse considerata un progetto a cui si era dedicato dopo aver deciso di non realizzare più opere d'arte. Ho pensato anche alle scatole di vetro di Paul Thek contenenti parti di corpo. Mi sembrava di ricordare che le scatole fossero appiccicose, interamente ricoperte di silicone, ma la ricerca di immagini non ha trovato una conferma di questo mio ricordo. Credo che la realtà dell'opera di un artista nella memoria degli altri sia piuttosto interessante, indipendente, per usare un aggettivo che hai attribuito al soggetto. Ecco, un altro aspetto per cui mi piace questa conversazione, è che mi dà modo di conoscere il tuo lavoro attraverso l'immaginazione. La nostra è una conversazione intima, immaginaria, simile agli oggetti nelle tue performance. Ora sono in metropolitana, lascio il lavoro per fare una lettura del nuovo testo del mio amico Ed. Penso alla sua asciutta esecuzione, e a come era solito essere molto nervoso durante la lettura, mentre ora, quando gli ho chiesto se potevo registrarlo mentre leggeva una delle mie poesie, l'ha letta in un unico respiro. Ho scelto "A very short SCIFI story": "People will prefer to be objects soon./ We are heading towards it./ I will resist./ I want to be a subject./ Despite the obvious weakness of the subject position/ I will never/ give up on it." (Presto le persone preferiranno essere oggetti./ Ci stiamo muovendo in questa direzione./ Io resisterò./ io voglio essere un soggetto./ Malgrado l'ovvia debolezza della posizione del soggetto / non sarò mai e poi mai/ disposta a cedere). Sono di nuovo sull'autobus, per incontrarti allo stesso bar dove ci siamo incontrati all'inizio della nostra corrispondenza. Sta nevicando fortissimo. Più tardi, quella sera, mi dicesti che una volta, per una piéce che mettesti in scena a New York, ti capitò di tagliare la gamba di un tavolo, e di compensare l'instabilità causata da quest'atto di distruzione con il peso di una persona seduta sullo spigolo opposto del tavolo per tutto il tempo. Broodthars ricoprì di gesso tutte le rimanenti copie del suo libro di poesia *Penser-Bête*, come gesto di transizione dalla poesia alla produzione di oggetti d'arte, definendo il suo atto "l'idea di inventare finalmente qualcosa di insincero". Quando mi sono emozionata a sentirti raccontare di ciò che avevi fatto al tavolo, ho capito che ciò che indubbiamente sembra accomunarci è l'interesse nella forza liberatrice del pensiero che migra, dal cervello alla pagina, all'oggetto, al corpo, al cervello, all'azione.

Opposite - Gerry Bibby, *The Gift* (left) and *IN SEARCH OF INCREDIBLE...* (right), 2012. Courtesy: the artist and Silberkuppe, Berlin

#### NATALIE HÄUSLER

##### BED

*Olive tree  
is a dry  
too narrow to be climbed  
by an ambitious individual  
hungry for something  
less oily  
than life.*

##### TABLE (asking for advice)

*The impact  
of no impact on whatsoever  
is so convincing  
difficult to break the spell  
because its nature is  
magical.*

*With its supposedly hidden set of tricks  
it appears  
"indifferent"  
none of our tricks will apply  
although both of our tricks happen  
on the very same stage.*

*Tell me, hat  
what gives you direction  
in this tremendously alien  
substance?*

(1) BED; (2) TABLE (asking for advice) both poems from: *FRAUD*, Natalie Häusler 2013

#### GERRY BIBBY

La pratica di fare incantesimi, per quanto antica, forse è ancora un complesso procedimento di speculazione e assimilazione. (Screamin' Jay Hawkins in uno dei primi film di Jim Jarmusch, *Stranger Than Paradise* - Più strano del paradiso, 1984, in cui una ragazza del est sovietico dialoga con un paesaggio americano). L'efficacia di chi fa l'incantesimo credo che non conti, se chi lo subisce è convinto.

La capacità sovranaturale dell'oggetto - la cui identità può essere diversa, ovvero un'intera popolazione -, del suo fine, malvagio o meno, può influenzare l'efficacia dell'incantesimo, pur permanendo in qualche parte nella coscienza di lui o lei. Un'affermazione virale che può anche imporsi indirettamente sulla persona in oggetto, se chi la circonda è infetto.

Mi capita raramente di parlare di magia, eccetto forse se mi trovo davanti a un pragmatismo particolarmente ottuso, ostinato e obnubilante. O forse se è associato a un'espressione, a un segno d'apprezzamento.

Non credo di averne mai scritto.

O potrei averne scritto in modo metaforico, ma forse stavo solo facendo buon viso, o forse no.

Comunque, torniamo a questo germe di conversazione. Abbiamo parlato molte volte, ma mai in questa forma di presentazione. Mi sono state presentate queste tue due poesie. Una di esse, TABLE (asking for advice) [TAVOLO (chiedo un consiglio) N.d.T.] (2) parla di un'altra conversazione, con un tavolo. La resistenza dell'oggetto, la sua assenza di porosità, viene descritta come un problema di relazioni deboli, inefficaci, relazioni in cui i tentativi di costruire qualcosa, per mezzo del linguaggio e dell'azione, qualcosa che riguardi le soggettività, gli oggetti e le situazioni, possono essere privi dell'impatto desiderato. L'incantesimo, in questo caso, è una sedazione, un'incapacità di creare concomitanze o conflitti produttivi.

Ho tentato di confrontarmi con un tavolo tempo fa, a New York. Ma forse non stavi chiedendo consiglio al tavolo? Dici che i titoli delle tue opere in realtà sono luoghi di scrittura. Forse non eri sola.

La prima volta che ci siamo incontrati per formalizzare la nostra conversazione, abbiamo parlato di antagonismi. Un aspetto da cui entrambi ritenevamo essere attratti nella nostra opera. C'era però un disagio nel definire le forme che essi assumono, la

loro efficacia e il loro scopo; se occupassero stranamente un posto nel paesaggio attuale in cui troviamo l'un l'altro.

Una sigaretta. Strilli di gabbiano che si azzuffano.

Direi che sono felice di essere insoddisfatto e di parlarne. Non si tratta della volpe e l'uva, ma di resistere a essere sedato dall'incantesimo menzionato prima. Comunque, ho avuto conferma dei miei sospetti o delle mie intuizioni, ieri, ad Amsterdam, quando ho preso parte a un seminario organizzato dalla fondazione If I Can't Dance... Nel corso di una presentazione dal titolo "Testiamo alcune credenze", Gregg Bordowitz ha letto dei versi di poeti afroamericani gay che affrontavano il tema dell'HIV/AIDS, credo del periodo fine anni Ottanta inizio anni Novanta. Il candore indignato e intenso delle opere produceva parole commoventi, le dotava di voce. Al di là degli espedienti che Bordowitz impiegava, in merito all'"appropriazione" (argomento del seminario) - e a quegli scrittori e opere in particolare - egli sembrava anche appropriarsi di una certa tendenza politica sia nella sua presentazione che nelle opere analizzate, una tendenza che associa a un certo clima politico dell'epoca. Rabbia. In quelle parole, create da quegli scrittori che affrontavano la crisi legata all'AIDS e i rapporti tra razze negli USA, si metteva in atto un antagonismo produttivo. Sono poesie straordinarie. Vorrei leggerle o sentirle più spesso...

Forse potremmo chiederlo a loro, Nathalie, invece che al cappello?

Comunque sembravano proseguire l'arrampicata, con ambizione, malgrado la natura scivolosa, oleosa della loro pelle e la fragilità degli arti che le sostenevano. (1)

A volte, in questa nebbia apparentemente infallibile, ci vuole un discorso d'incoraggiamento.

Ora sono sul treno, che attraversa rapido un fitto bosco di sempreverdi che malgrado la neve illuminante ha risucchiato la luce da tutto... Volevo fumare una sigaretta, ma a Apple Down, il treno si è fermato solo per il tempo di fare tre tiri. Devo aspettare il confine.

Stavo cercando un'immagine del cappello di Magritte, quando mi sono imbattuto in Carl Sandburg. Un poeta socialista statunitense la cui citazione stava ai piedi di un'immagine: "Poesia è l'aprirsi e il chiudersi di una porta, che consente, a coloro che le guardano attraverso, di fantasticare su quello che intravedono per un attimo." Comunque, è quel che ho visto anch'io, quando ho letto quella poesia. Cappello. Forse è meglio pensare a quel lignaggio surreale e la mente, piuttosto che alla magia... La scrittura può essere un esercizio strano e particolare per la mente. E immagino che, in qualche modo, sia anche la mente a creare gli oggetti.

Un'altra attività proposta al seminario, consisteva nell'osservare l'opera di Louise Lawler *It Is Something Like...* (1988). Il titolo appare sulla fronte di due cartoline postali colorate, poste in una bacheca di plexiglas. Il testo sul retro recita: "Putting Words In Your Mouth" ["metterti le parole in bocca" N.d.T.]. D'un tratto mi sono reso conto che è ciò che abbiamo fatto, abbiamo messo i nostri testi in bocca all'altro. Non sono certo di aver reso giustizia al tuo, ma lì sta la differenza tra la mente che legge e la mente che scrive, immagino.

Non ho mai realmente considerato poesia i miei scritti. Ho parlato di "costumi linguistici". Se è qualcosa che t'infili, o che indossi, allora forse è possibile cambiarne le condizioni, ma forse la poesia non ha bisogno di cambiamenti. Non ne sono certo. Anche la prosa non è a posto. Ho sempre avuto avversione per le convenzioni, da quando ero molto più giovane di adesso.

Due sigarette al confine. Orme di volpe nella neve.