

Matheus Rocha Pitta (Tiradentes – MG, Brazil 1980) is an artist. Driven, in particular, by a certain critical enunciation on the exchange mechanisms that rule ordinary life. He studied history and philosophy, in Rio de Janeiro, where he is based. Among other venues, Rocha Pitta's work has been showed at Castello di Rivoli (Torino), Fondazione Morra Greco (Napoli) and the 9th Taipei Biennial (2014).

Kaira M. Cabañas is Associate Professor in Global Modern and Contemporary Art History at the University of Florida, Gainesville. She is the author of *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France* (Yale University Press, 2013) and *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde* (University of Chicago Press, 2014). She regularly contributes to *Artforum*.



mousse publishing

MP

matheus rocha pitta

no hay pan

with an essay by kaira m. cabañas



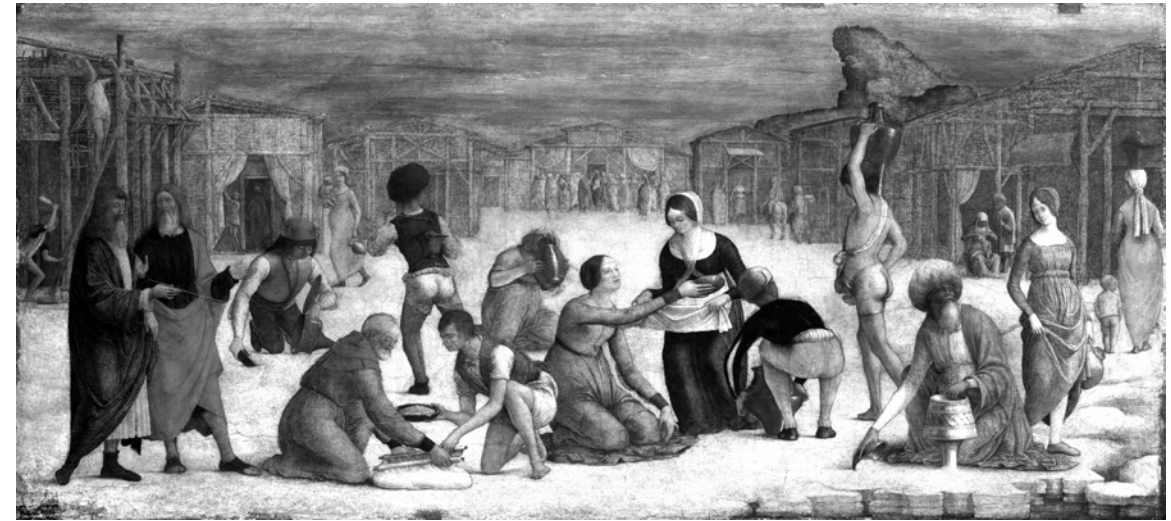
Tintoretto (also known as Jacopo Robusti), *Il miracolo della manna* (*The Miracle of Manna*), c. 1577, Scuola Grande di San Rocco, Venice

Let us begin with two Renaissance paintings. The first, *The Miracle of Manna*, which was painted around 1577, shows the Israelites' exodus from Egypt, and how, when starving in the desert, God provided them with manna, a miraculous food from Heaven. In the upper portion of the work, Tintoretto has painted a luminous God that opens darkened clouds, while the painter divides the heavenly and earthly realms with a sloping canopy that hangs from the olive tree painted on the left. In the composition's center, shepherds and sheep are shown in various stages of rest—their expressions somewhere between sleep and wakefulness as they witness the divine event. The two standing figures in the foreground structure the bottom half of the scene. The figure on the left holds a receptacle with which to catch the manna, but his twisted pose, with torso curved and leaning back, directs our attention to the center of the painting. In concert with the left-hand figure, the figure on the right, with his back to the viewer, extends his left arm and points into the scene, again directing our gaze to the painting's center where figures are seen to engage in the activity of gathering. In this image, Tintoretto's manna takes the form of small wafers, somewhat like a host, thereby creating a visual analogy between the divine food that saved the Israelites and the bread of the Christian Eucharist.

The second painting, *The Israelites Gathering Manna*, is by Ercole de' Roberti and dates to the late fifteenth century. On the far left, Moses is pictured with Aaron. The former holds his staff in a gesture of

instruction, while to his right eleven figures gather the small manna pellets, also known as “Angels bread.” In the background we see other figures, as well as seven houses that depict the nomadic architecture the Israelites inhabited during their time in the desert. If Tintoretto’s image focuses on the sacred act and yokes it to a late-Renaissance mannerist style that heightens the event’s miraculousness through dramatic lighting and the composition’s centralizing force, the second painting presents a stylized distribution of labor through a calculated economy of gestures: the figures scoop, lift, transfer, store, and carry the manna. But it is de’ Roberti’s figure in the middle center left—the one who all too eagerly puts a container to his mouth—that ultimately calls attention to how the manna will be used: it will be eaten. This, however, is not to say that it will be consumed in the way in which one understands consumption as it relates to exchange today.

For Matheus Rocha Pitta these paintings are a point of departure for thinking about the structure of his exhibition “no hay pan” (“There Is No Bread”) at Gluck50 in Milan, an inspiration or moment of epiphany that has little to do, however, with the actual semantic meaning of the sacred event they represent.



Ercole de' Roberti, *Israeliti che raccolgono la manna* (*The Israelites Gathering Manna*), c. 1490s, © The National Gallery, London

Partiamo da due dipinti rinascimentali. Il primo, *Il miracolo della manna*, è stato realizzato intorno al 1577: ritrae l'esodo degli israeliti dall'Egitto e il momento in cui Dio, per evitare che morissero di fame nel deserto, ha donato loro la manna, un miracoloso cibo paradisiaco. Nella parte superiore dell'opera, Tintoretto ha dipinto un Dio luminoso che squarcia le nubi scure, e ha diviso il mondo terreno dal regno dei cieli usando un drappo spiovente appeso all'olivo sulla sinistra del quadro. Al centro della composizione, pastori e pecore sono immortalati in diverse fasi di riposo: mentre assistono all'evento divino, le loro espressioni sono sospese tra il sonno e la veglia. Le due figure in piedi in primo piano costituiscono la struttura della metà inferiore della scena: quella sulla sinistra stringe un recipiente per raccogliere la manna, ma la torsione del suo corpo, con il busto piegato e rivolto all'indietro, attira la nostra attenzione verso il centro del dipinto. Insieme a questa figura, quella sulla destra, che dà le spalle allo spettatore, tende il braccio sinistro e indica la scena, riportando il nostro sguardo al centro, dove le figure si stanno riunendo. In questa immagine, la manna di Tintoretto assume la forma di una piccola cialda, simile a un'ostia, creando così un'analogia visiva tra il cibo divino che ha salvato gli israeliti e il pane dell'eucarestia cristiana. Il secondo dipinto, *Israeliti che raccolgono la manna*, è stato realizzato da Ercole de' Roberti e risale alla fine del XV secolo. All'estrema sinistra, Mosè è raffigurato con Aronne; il primo tiene il bastone come per dare delle indicazioni, mentre alla sua destra undici figure raccolgono

le palline di manna, nota anche come “pane degli angeli”. Sullo sfondo vediamo altre figure, oltre a sette case che presentano l’architettura nomade usata dagli israeliti nel periodo trascorso nel deserto. Se l’immagine di Tintoretto si concentra sull’atto divino e lo accosta a uno stile manierista tardorinascimentale che enfatizza il carattere miracoloso dell’evento attraverso una luce drammatica e la forza centralizzatrice della composizione, il secondo dipinto mostra una distribuzione stilizzata del lavoro manuale attraverso una ponderata economia di gesti: le figure raccolgono, sollevano, spostano, conservano e trasportano la manna. È però la figura che de’ Roberti posiziona al centro, appena spostata verso sinistra, quella che con impazienza si porta la cesta alla bocca, a richiamare più di ogni altra l’attenzione sull’uso che verrà fatto della manna: sarà mangiata. Questo, tuttavia, non significa che verrà consumata nel modo in cui oggi intendiamo il consumo, ovvero in relazione allo scambio.

Per Matheus Rocha Pitta questi due dipinti sono un punto di partenza per riflettere sulla struttura della sua mostra “no hay pan” (“Non c’è pane”) da Gluck50 a Milano, un’ispirazione o un momento epifanico che tuttavia ha poco in comune con il vero significato semantico dell’evento sacro rappresentato.



no hay pan (milano 09.10.2015)
six framed Polaroids, 28,5 × 71 cm



















no hay pan (milano 22.10.2015)
four framed Polaroids, 28,5 x 53,5 cm



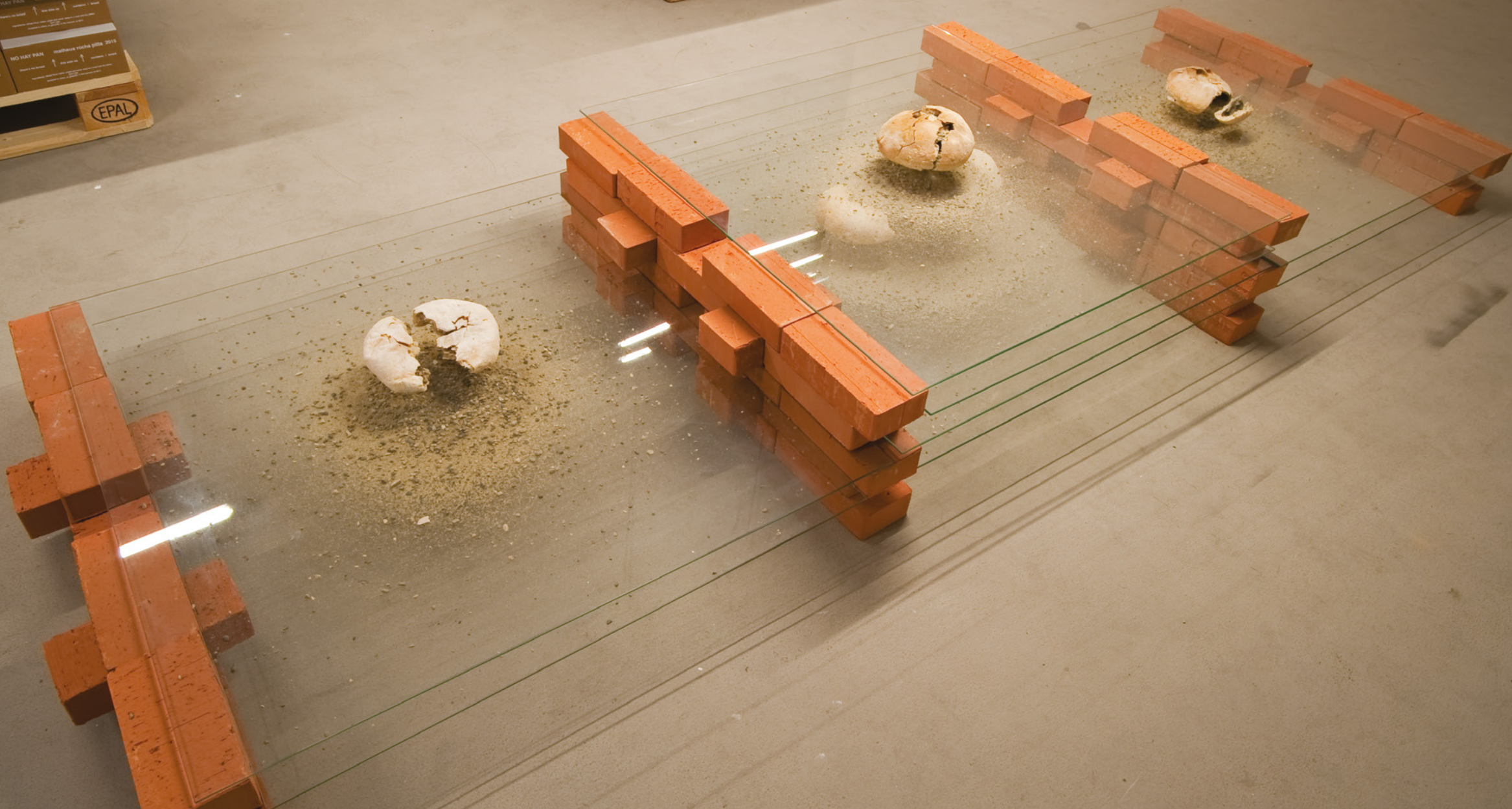






no pay pan (demo), 2015
glass, bricks, bread, sand, 320 x 100 x 30 cm









matheus rocha pitta 2015

↑
this side up

flour, water, yeast and sand. keep in a cool and dry place.
don't eat.
sculpted in milan, at gluck50, in the autumn of 2015

contains 1 bread

NO HAY PAN

non c'è pane

ingredienti: farine di grano, acqua, lievito e sabbia. conservare in luogo fresco e asciutto.
non mangiare.
sculpto a milano, nella gluck50, nell'autunno del 2015

matheus rocha pitta 2015

↑ lato alto

Ma c'è uno stoicismo dietro la disperazione, che è espresso nel detto Andaluso a buen hambre no hay pan duro (quando sei davvero affamato non c'è niente come il pane raffermo - una versione Mediterranea di “ non lamentatevi”).

THE GUARDIAN, In Andalusia i poveri e i disoccupati hanno poca fiducia in un domani migliore, 27 aprile 2014

But there's a stoicism behind the despair, which is expressed in the Andalusian saying a buen hambre no hay pan duro ("when you're really hungry there's no such thing as stale bread" – a Mediterranean version of "mustn't grumble").

THE GUARDIAN, In Andalusia, the poor and jobless have little faith in a better mañana, 27 april 2014

In the desert the whole community grumbled against Moses and Aaron. The Israelites said to them, "If only we had died by the Lord's hand in Egypt! There we sat around pots of meat and ate all the food we wanted, but you have brought us out into this desert to starve this entire assembly to death."

Then the Lord said to Moses, "I will rain down bread from heaven for you."

Exodus 16:2-4

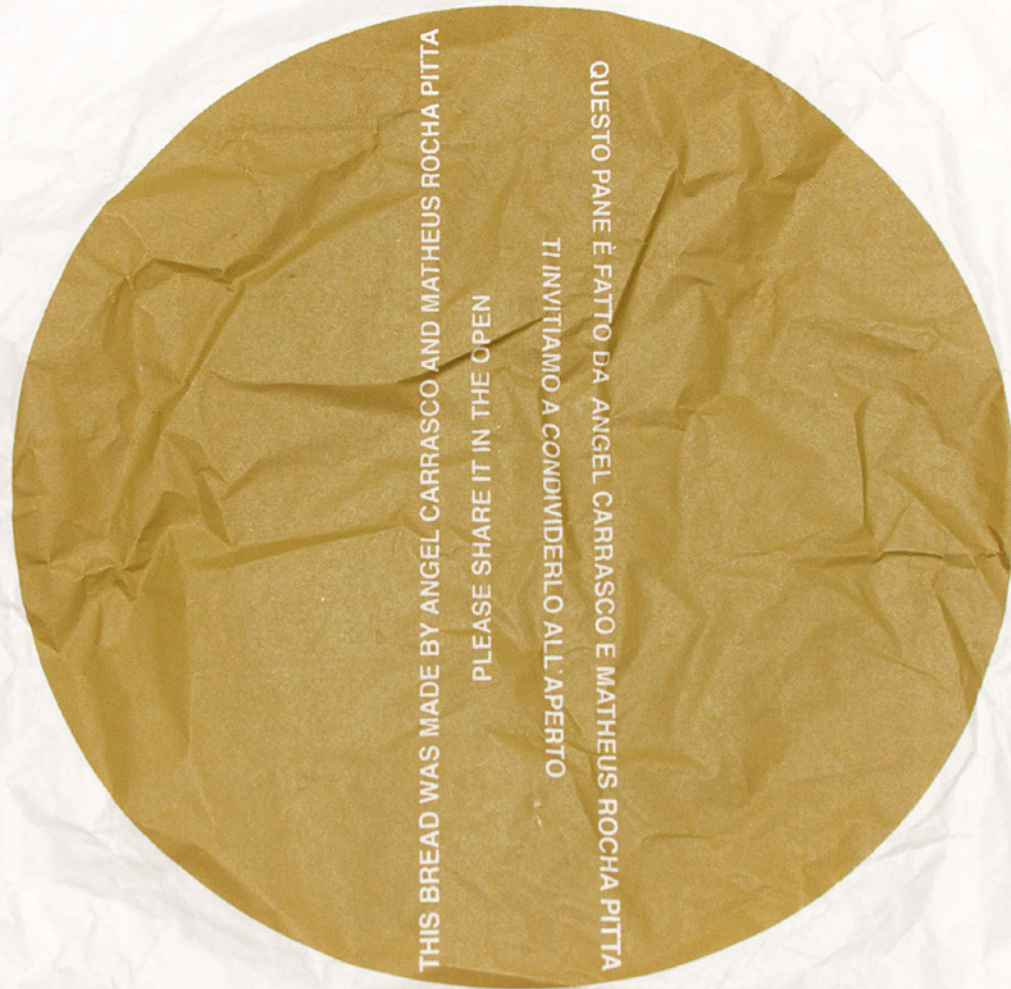
Esodo, 16:2-4

Allora il Signore disse a Mosè: «Ecco, io vi farò piovere pane dal cielo per voi»

Nel deserto tutta la comunità degli Israeliti mormorò contro Mosè e contro Aronne. Gli Israeliti dissero loro: «Fossimo morti per mano del Signore nel paese d'Egitto, quando eravamo seduti presso la pentola della carne, mangiando pane a sazietà! Invece ci avete fatti uscire in questo deserto per far morire di fame tutta questa moltitudine».



NO HAY PAN matheus rocha pitta 2015



For me it is a question of producing a rite without mythology.
—Lygia Clark

II. Exegesis

In “no hay pan,” Rocha Pitta explicitly references the manna myth through the actual baking of bread, a production process at the exhibition’s conceptual center. But rather than conjure the divine character of the event, the artist keeps everything about the actual site of the bread’s production visible: from the ingredients and mixer to the functioning oven and the space where the bread is sold. If the Israelites ate God’s miraculous bread in the desert, Rocha Pitta brings the desert inside the bread: each and every loaf is filled with sand prior to baking. Rocha Pitta thus forgoes reproducing the bread’s actual use and status as a divine food. But, in so doing, he nevertheless keeps the story’s materials alive.

At Gluck⁵⁰ the exhibition begins with series of photographs that show individuals encountering and opening the bread. Arranged horizontally from left to right, each framed photographic sequence, containing three to eight images, corresponds to an individual act of breaking bread. Arranged in chronological order in a line along approximately five meters of wall, each set of photographs shows the following: in the first image the bread is seen by itself; the next two (sometimes three) images track an individual who approaches it, bends down, and lifts it up in such a way that the loaf’s round form obscures their face; the images that follow reveal the stream of sand that falls from the bread once it is broken. The final image in each sequence shows the empty bread on the ground and the individual leaving the scene.¹

To document this ritual of breaking bread, Rocha Pitta used Polaroid instant film. An outmoded technology, the continued charm of Polaroids has to do less with the fact that the film develops itself and more with the anticipation that ensues between the moment the image is taken and the moment the image magically appears. By virtue of their technology, Polaroids provide a finished print but no negative with which the image could be reproduced, thereby displaying unique moments in time and space. The “drama” of the work is preserved in these singular images.² Yet despite their resistance to photographic reproducibility, Rocha Pitta’s Polaroids do not record natural gestures. Instead, we witness a visual codification of the body’s movements and thus a paradox: the instant film technology lends the images an aura of spontaneity, but the cumulative effect of the photographs is to deliver the repetition characteristic of ritual.

¹ When the photographs were first exhibited in November 2014 in the exhibition “El ranchito Brasil” at Matadero, a contemporary art venue in Madrid, the artist chose six sequences of photographs. He sited each sequence in one of the recesses that structures the venue’s walls. In addition to the rows of photographs, Rocha Pitta placed a loaf of bread on the ground behind the glass wall of each of the recesses, and thus outside the venue.

² *Drama* is Rocha Pitta’s term. Matheus Rocha Pitta, interview with author, August 22, 2015.

3
Giorgio Agamben, "The Author as Gesture," in *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 71.

4
Rocha Pitta, interview.

5
See Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du réel, 2002), 14; emphasis in the original.

6
For a critical response to Bourriaud's conceptualization of relational aesthetics, see Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," in *October*, no. 110 (Fall 2004): 56. See also Liam Gillick, "Letters and Responses," in *October*, no. 115 (Winter 2006): 95–107.

It follows that the work's meaning is not bound to the artist or to the participant but is immanent to the structure (i.e., the ritual) in which they are each put into play. At the center of the work is thus a fundamental absence: the artist and participant enter into relation on account of work, but neither is subjectively expressed in the work's structure.³ This is not to say that the artist is in actuality absent. He is there, both present behind the camera and orchestrating the scene. In interview, he also confesses that his presence is necessary for the work's successful completion. He explains, "I need to be there personally and tell the story to the person... I need to take care of the work."⁴ But here the work to which he refers is a displacement from objects to acts—acts that are repeated so as to found the ritual and make its conventions visually legible in the image. Consequently, the repeated ritual of breaking the bread is what provides the condition of possibility for the work to take place and on which the work's meaning ultimately depends.

The images of such ritualized acts on display in "no hay pan" resist assimilation to a genealogy of 1990s and early 2000s artistic practices as understood within what Nicolas Bourriaud characterizes as "l'esthétique relationnelle" (relational aesthetics). With this term Bourriaud describes an art that takes as "its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space."⁵ The shift from art objects to acts implies that relational works seek to establish community through various types of encounters; for example, Rirkrit Tiravanija cooking curry for art gallery visitors as a means of establishing a "convivial relationship between audience and artist."⁶ But the works Bourriaud endorses also compel a consideration of whether the forms and spaces the artists appropriated—from TV programs to corporate design, from boutiques and restaurants to Hollywood film—challenge the authority of those forms and spaces or mark any difference from existing cultural norms. Moreover, the artists often insist on their works' *use* and take as given that such use fosters a communal space, but this use seems too easily assimilated to the ends of capitalist consumption and bears too close a resemblance to a model of social interaction modeled on a service economy.

To shed further light on the conceptual specificity of Rocha Pitta's work, which is invested in exploring the afterlife of archaic meanings tied to reinvented rituals, I turn to an author dear to the artist, philosopher Giorgio Agamben. In his essay, "In Praise of Profanation," Agamben comments on religion in order

to distill the various ways in which the passage from the sacred to the profane, and vice versa, comes to be.⁷ Here I am less interested in Agamben's discussion of the caesura between these two spheres than in his observation that the passage to the profane can also occur through an "inappropriate use" of the sacred; in short, through play.⁸ At this point in his text, he invokes Émile Benveniste's discussion of the sacred act and how its power lies "in the conjunction of the myth that tells the story and the rite that... stages it."⁹ For linguist and philosopher alike, play breaks this unity, and, for Agamben, play is in decline in contemporary capitalist culture. He writes:

Play as an organ of profanation is in decline everywhere. Modern man proves he no longer knows how to play precisely through the vertiginous proliferation of new and old games. Indeed, at parties, in dances, and at play, he desperately and stubbornly seeks exactly the opposite of what he could find there: the possibility of reentering the lost feast, returning to the sacred and its rites, even in the form of the inane ceremonies of the new spectacular religion or a tango lesson in a provincial dance hall... To return to play its purely profane vocation is a political task.¹⁰

If Rocha Pitta has recourse to profanation as a conceptual tool in his work, it is in the sense that he mines a sacred myth and ties it to a ritual that is formalized in the service of play: bread is diverted from its end as consumable food, and instead one experiences something like a small miracle when one breaks it and witnesses the falling sand.

Rocha Pitta's profanation of bread—giving it a new use—also takes place on the sensorial register, thereby evoking the relation between the subject and the senses in a way that calls to mind the work of Cildo Meireles. Take, for example, Meireles's *Eureka|Blindhotland* (1970–1975), which was first exhibited at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro in 1975. Included within it is *Blindhotland*, a work comprising 200 rubber balls of the same size and color that are placed in a large spotlighted area. While the visual apprehension of the balls' size and color leads museum visitors to consider them identical, the balls are in fact of varied weights, anywhere from 100 to 1,500 grams. Only when visitors begin to engage the work, by hitting or playing with the balls, do they experience the alternative referential system

7
Giorgio Agamben, "In Praise of Profanation," in *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007).

8
Ibid., 75.

9
Ibid. Agamben is citing Émile Benveniste, "Le Jeu comme structure," *Deucalion*, no. 2 (1947): 165.

10
Ibid., 76–77.

"Interview with Antônio Manuel (extract) 1980," in *Cildo Meireles*, exh. cat. (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995), 126. *Eureka* (1970), the sculptural pendant to *Blindhotland*, functioned in a similar manner. In the center of the installation, two wooden bars measuring 30 x 30 x 10 cm each and a cross made from two equal bars were placed on a balance in order to provide a visual demonstration of the means by which two different forms could be balanced on a scale by maintaining an equal density in each. A third component of the installation provided discrepant acoustic information through the tape recording of the noise produced by dropping 100 balls of identical weight from 100 different heights.

See Sérgio Bruno Martins, "Dois reais," in *Dois reais*, exh. cat. (Rio de Janeiro: Tisara Arte Produções), 3-6, 37-49. In this excellent essay, Martins details Rocha Pitta's use of gravel in its commodity form.

obscured by the work's apparently seamless visual continuum. Because the human eye cannot apprehend the balls' differing densities, the work's internal fragmentation at the level of tactile experience stages a perceptual modality that Meireles describes as "synaesthetic in the sense that one level of perception was being channeled and transformed through another."¹¹ Along similar lines we might also understand the bread in "no hay pan," which visually looks like an everyday loaf of bread. Only when we pick it up and hold it, and thus engage our haptic sense, is our everyday understanding of its use diverted through the perception of the discrepant materiality that stirs within it. At stake in "no hay pan" is not the restoration of bread to some imagined natural use prior to commercialization and exchange but how, in departing from our usual sensorial experience of a loaf of bread, the loaf might be made available for a new use.

*

To make materials and gestures available for a new use was also at the heart of *Golpe de Graça* (*Blow of Grace*), Rocha Pitta's installation at the Pivô exhibition space in São Paulo. (p.84) Here he presented the work on two floors of the historic Copan building where Pivô is located. Upon entering the ground-floor foyer, one encountered one of the artist's signature cement slabs. Approximately 120 x 200 x 7 cm, the upper register of this vertical work shows five isolated hands whose fingers are all directed toward a central axis of rings that diminish in size, as if falling into the triangular shape formed by the slab's hollowed and textured surface below (p. 85). On each side of this shape, which evokes a pile of sand, cupped hands await as if to catch a ring in its downward fall. Behind the pillar on which the slab rests, the artist constructed a sealed room using the rubble left over from the space's recent renovation. (This practice of using refuse materials was also key to his earlier exhibition "Dois reais.")¹² Inside this structure, but invisible to the viewer, he placed six cameras—three facing the ceiling and three pointing toward the floor—and a bucket of water. On the building's second story he drilled a hole in the floor, creating an opening sited just above the bucket below. Three closed-circuit television monitors placed on a table in front of the hole showed images of the room's interior, alternating between two cameras with shots from above and below (p.86-91). From here viewers were privy to *Golpe de Graça*'s total organization and driving concept: like the hands pictured in the entryway slab, visitors, too, could throw a coin down the hole and even make a wish. The real-time video feed on the

monitors would even show the coin's fall and indicate whether the performative act—the making of a wish—was successful; that is, whether the coin landed within or without the bucket. Pivô was thus made into a makeshift wishing well.

Another two of the artist's cement slabs were located on the second floor and contained additional images of hand gestures. But these slabs presented an image collection in tabular form: some hands were cupped, others clasped, while many pointed the index finger and conjured the bodily gesture that often supplements the articulation of "this" or "that." But here the process of connection to a referent was interrupted, as each hand was isolated both from the image in which it was found and the context in which it was published. Moreover, unlike the first slab one encountered in the ground-floor space, the artist did not visually inscribe these hands within a potential narrative. They were instead spatialized and distributed in a grid.

The tabular visual effect of the two slabs calls to mind Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne* (1927–1929), for which the art historian would place images on a monochromatic background, hanging them together with little pegs on panels. At the center of Warburg's image collection are what he calls *Pathosformeln*, or "formulae of pathos," fundamental gestures that he identifies as having been transmitted from antiquity and transformed in the course of time. The *Pathosformeln* include gestures of love and combat, gestures of the movement of desire, and gestures of terror, among other passions and classifications. By tracking the transmission and transformation—and thus the afterlife—of such gestures, Warburg introduces a "sensible dimension" into knowledge, one indelibly linked to the "multiple, the diverse, the hybridity of any montage."¹³ That human gestures survive is what his *Mnemosyne* shows in its breadth and scope. As a model for art history, such an anachronic time works against an art history that locks the meaning of works of art in the past. Accordingly, the importance of the tableau, as, too, the unique compositional and narrative masterpiece, is replaced by fragments that are brought together in the service of a "constantly renewed opening of possibilities, of new meetings, of new multiplicities, of new configurations."¹⁴

But where Warburg tracked images across time, in *Golpe de Graça* Rocha Pitta culled his images from daily life, from present-day newspapers and magazines, which were then glued on the slabs by means of the very cement that served as both surface and support. But he similarly isolated and removed these hand gestures

Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 15.

Ibid., 19.

from the circuit of information and other narratives they may have served—be they commercial or political—in the interest of a spatial rearrangement of the world that approximated Warburg’s method of display. The rows of the larger slab differed slightly from its smaller pendant. Its rows alternated between one with cut-out hands and one filled with white plastic bags that Rocha Pitta had folded to resemble the hands’ gestures. On account of their juxtaposition to their compositional “source,” these abstract shapes seemed to be imbued with a kind of physiognomic expressivity—an inner life—that motivated their forms. Given that Rocha Pitta uses contemporary materials and images, one might say that Warburg’s anachronic time is rerouted in Rocha Pitta’s work, in which anachronism results from the discrepancy between the images and the specific choice of sculptural form: Rocha Pitta’s slabs are modern-day steles. In reactivating a form that in antiquity often served as a monument with commemorative purposes, he invents a type of sculptural montage, inscribing contemporary images within an archaic form.

The title *Golpe de Graça* is an invented phrase in Portuguese. In Brazil it is likely to be read variously as a “blow of grace” and/or a “free blow.” The title itself derives from a mistranslation of the French *coup de grâce*, which in Portuguese should be translated as *golpe de misericórdia*. The Larousse French dictionary defines *coup de grâce* as “the final blow given to a living being to end suffering.” The phrase thus often refers to the literal final blow that kills a wounded person or animal; it is also used figuratively to refer to “the blow that definitively loses or confuses someone or something.”¹⁵ If the images on view were divested of their prior use as consumable images—petrified, as it were, in their grid-like distribution—the viewer was left to reanimate these gestures. Indeed, to complete the work, to give it its final blow and thus its final form, one needed to repeat the gesture, thereby joining the millions each year who throw coins into wishing wells and fountains across the globe—from the Trevi Fountain in Italy to its simulation in Las Vegas.¹⁶ Whether real fountain, Vegas reproduction, or Rocha Pitta’s temporary wishing well, the originality of the site is less at issue than a popular manifestation that appeals to the divinities of water in exchange for a coin. With *Golpe de Graça*, visitors assumed the gesture’s popularity as well as its mythical sources, performing the gesture in the space of exhibition.

*

Food, such as the bread in “no hay pan,” has long been used

as a material within modernist and avant-garde artistic practices—think here of Brassaï’s series “Sculptures involontaires” (“Involuntary Sculptures”) and its photograph of a defamiliarized bread roll or Piero Manzoni’s “Achromes” (ca. 1958-1959), some of which used bread rolls dipped in kaolin as a way of divesting art of the artist’s personal expression and freeing painting from external reference. Or consider Daniel Spoerri’s “Tableaux-pièges,” or “trap pictures,” which preserve the organic residue and random composition of a meal’s aftermath by displaying vertically on a wall, like a readymade still life, all the bits and pieces glued down.¹⁷ By means of the horizontal plane, Spoerri presented a kind of three-dimensional photograph whereby objects maintain their materiality and temporal traces. Indeed, Spoerri’s work takes as its model the actual pragmatics of gastronomic space, while his procedure of presenting a fixed reality points to how food is actually put to use; that is, how it is eaten.

In the 1960s in connection with his work with food and what eventually came to be known as “Eat Art,” Spoerri asked, “Does a tomato cease to be a tomato merely because it is named a work of art? To buy a tomato while realizing that it’s a work of art that one is buying is participating in a great spectacle. In a spectacle what is false becomes true, provided one enters into the game.”¹⁸ With this statement, Spoerri aligned the operations of art with what Guy Debord describes as spectacle: a historical moment when “all that was directly lived has become mere representation.”¹⁹ Spoerri’s discussion of art as a “great spectacle” proposes an art that mines and redoubles spectacle’s effects, taking as its artistic material the materials of spectacle itself. Accordingly, Spoerri does not position his work outside spectacle. Rather, what his comment seems to suggest is how artists might retool the spectacle’s “game” by drawing attention to how meaning and experience—what is “false” and “true”—are produced and understood. But insofar as his performative naming of a tomato “art” (in the tradition of the Duchampian readymade) calls attention to the exchange value that a tomato and work of art share—namely, both are purchased and consumed, albeit in different ways—neither meaning nor experience is necessarily opened up to the possibility of a new use, which is precisely what drives Rocha Pitta’s work with food.

Rocha Pitta’s installation *Deposition* (2013) was first presented at the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo (p.92-93). In the small ground-floor gallery reserved for his work, various food products were displayed on the floor in such a way that the space

15

The original French reads: “le dernier coup donné à un être vivant pour abréger ses souffrances ou pour l’achever; le coup qui perd ou confond définitivement quelqu’un ou quelque chose.” See the Larousse French dictionary online, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grace/37721/locution?q=coup+de+grace#15631> (accessed November 3, 2015). The *Oxford English Dictionary* defines *coup de grâce* as “a blow by which one condemned or mortally wounded is ‘put out of his misery’ or dispatched quickly.” Like the French, it is also used figuratively: “a finishing stroke, one that settles or puts an end to something.” See “Coup de grace,” in *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/view/Entry/43112?redirected-From=coup+de+grace#eid811312> (accessed November 3, 2015)

16

See the discussion of wishing wells in relation to this work in Marta Ramos-Yzquierdo, *Jogos de mãos*, exhibition leaflet, “Matheus Rocha Pitta—Golpe de Graça,” Pivô, São Paulo, October 2013.

17

The following paragraphs on the work of Daniel Spoerri derive in part from my book *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France* (New Haven: Yale University Press, 2013), esp. 99–100, 157.

18

Daniel Spoerri, as cited in Lucy Lippard, *Pop Art* (New York: Frederick A. Praeger, 1966), 180.

19

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1995), 12.

of a rectangular table, although invisible, was perceived. Each product—from chocolate bars to yogurt—was open and therefore had to be used prior to its expiration. With no table, plates, cups, or utensils provided, visitors were prompted to either creatively engage the work or witness the expiring life of its organic components. The only explicit instruction was for visitors to remove their shoes upon entering the room. Thus, the sculpture was not the products on display but the act of opening them to be used, a use that could no longer be assimilated to exchange value for the work's user. Furthermore, to keep the work alive, the sculptural act had to be repeated as the products expired.

Deposition's critical meaning depended on such acts of daily renewal and substitution. But at Instituto Tomie Ohtake, no curator assumed responsibility for maintaining the work in the artist's absence over the duration of the exhibition (Rocha Pitta is based in Rio de Janeiro not São Paulo). Instead a security guard was charged with replenishing the work and became the individual with whom the artist elaborated a protocol of what products needed to be substituted and when.²⁰ The institution's curatorial staff fundamentally misrecognized the site of the work's value: how, through a literal spatial separation and acts of opening the food products, it produced a space where things were available for use independent of exchange. The curators thus failed to take care of the work, also forgoing the duty of their labor's original meaning: "to curate" stems from the medieval Latin *curatus*, from the Latin *cura* or "care." So, too, did they unwittingly inhabit the condition that Agamben diagnoses when describing the "museum" today: "this term simply designates the exhibition of an impossibility of using, of dwelling, or experiencing."²¹ In short, museums do not care for the living, or that which might resist exchange.

With "no hay pan" the logic of making a product available to a new use is extended through the bread's actual sale, a circuit of exchange. One can purchase the bread in a box designed by the artist for ten euros (the cost of the work's production). But complying with the artist's instructions for using the bread depends on visitors' reception and understanding of the photographs on display. This image collection of repeated gestures mines the reduced visual information that a Polaroid affords, whereby the gestures become visually codified, thereby founding the ritual to be followed.

In reflecting on Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, Georges Didi-Huberman affirms, in a way that also bears on Rocha Pitta's work, that "The Warburgian atlas is an object

conceived on a *bet*. It is the bet that images, collected in a certain manner, would offer us the possibility—or better still, the inexhaustible *resource*—of a rereading of the world."²² In Rocha Pitta's work—from *Golpe de Graça* to "no hay pan"—such a rereading takes place in the passage from images to act. In *Golpe de Graça* one performs a gesture—making a wish—that is akin to making a bet. In "no hay pan," if one adheres to the ritual articulated in the Polaroids, one engages the "miraculous" bread for a different experience and thus a different use.

The ritual is given, but in the end one can choose to participate or not; to buy the bread or not; and, if purchased, to use it or not—or even to use it in a way not prescribed by the artist and his images. But if the bread is unwrapped, one finds another detail of the work, a newspaper quotation printed on the loaf's wax paper wrapping: "But there's a stoicism behind the despair, which is expressed in the Andalusian saying *a buen hambre no hay pan duro* ('when you're really hungry there's no such thing as stale bread'—a Mediterranean version of 'mustn't grumble')." ²³ As part of an article published in the midst of economic disparity, this modern proverb claims bread as a minimum condition for the sustenance of life, while it at once gives value to what might otherwise be deemed useless. But within the overall structure of Rocha Pitta's work, the saying and the article's explicit political content remain hidden, even as it is the source of the exhibition's title.²⁴ Accordingly, the politics of "no hay pan" does not reside in these words but, more precisely, inheres in the exhibition's formal structure. Rocha Pitta departs from sacred meanings to engender conditions for imagining another use in a ritual of his own design.²⁵ In so doing, he abandons the sacred myth of manna in order to preserve the right of ritual.

22
Georges Didi-Huberman, *Atlas*, 19; emphasis in the original.

23
Stephen Burgen, "In Andalusia, the Poor and Jobless Have Little Faith in a Better Mañana," *The Guardian*, April 27, 2014. On the wrapper, across from the citation culled from this article, Rocha Pitta also printed the biblical passage from Exodus that refers to the manna myth (Exodus 16:2–4). Each text was printed in English and Italian.

24
Another passage, also formative in the artist's thinking, is the following: "A CHORIZO is a spicy Spanish sausage, best accompanied by a glass of Rioja, though often sliced and served in a doughy bocadillo, or sandwich. *Chorizo* is also slang for a swindler or cheat. At protests against Mariano Rajoy's government demonstrators have taken to waving loaves aloft and shouting: *NO HAY PAN para tanto chorizo*, 'There's no bread for so many chorizos!'" "Spain's Government: Another Blow," *The Economist*, February 9, 2013, <http://www.economist.com/news/europe/21571441-ruling-conservative-party-shaken-damaging-corruption-sandal-another-blow> (accessed November 17, 2015).

25
Rocha Pitta experiments with the possibility of play that emerges when one separates the words of the myth from the actions of a ritual. My reading of myth and ritual derives from the discussion in Agamben, "In Praise of Profanation," 76.

Per me si tratta di produrre un rito senza mitologia.

—Lygia Clark

In “no hay pan”, Rocha Pitta cita esplicitamente il mito della manna attraverso la cottura del pane, un processo produttivo che costituisce il centro concettuale della mostra. Tuttavia, anziché evocare il carattere divino dell’evento, l’artista mantiene visibile ogni aspetto del luogo in cui viene prodotto il pane: dagli ingredienti all’impastatrice, dal forno allo spazio in cui il pane stesso viene venduto. Se gli israeliti nel deserto hanno mangiato il pane miracoloso di Dio, Rocha Pitta porta il deserto nel pane: prima della cottura, infatti, ogni pagnotta viene riempita con della sabbia. L’artista rinuncia quindi a riprodurre l’uso tradizionale e la caratteristica divina del pane; così facendo, però, tiene in vita i materiali della storia.

La mostra da Gluck50 si apre con una serie di fotografie che immortalano individui che si avvicinano al pane e lo spezzano. Disposte orizzontalmente da sinistra a destra, le sequenze incorniciate – che comprendono da tre a otto immagini – corrispondono a un atto individuale di rottura del pane. Disposte in ordine cronologico e allineate lungo cinque metri circa della parete che le ospita, le sequenze si compongono in questo modo: nella prima immagine si vede solo il pane; le due (a volte tre) foto seguenti immortalano un individuo che vi si avvicina, si china e lo solleva in modo da nascondere il viso dietro la forma rotonda; le immagini successive rivelano la cascata di sabbia che cade dal pane spezzato. L’immagine conclusiva di ogni serie mostra la pagnotta vuota, a terra, e l’individuo che si allontana.¹

Per documentare il rituale del pane spezzato, Rocha Pitta ha utilizzato delle Polaroid. Nonostante la tecnologia obsoleta, il loro fascino eterno non dipende tanto dal fatto che la pellicola si sviluppi da sola, quanto dall’aspettativa che si crea tra il momento dello scatto e la magica apparizione dell’immagine. Grazie alla loro tecnologia, le Polaroid forniscono una stampa finita ma nessun negativo con cui poter riprodurre l’immagine, mostrando così momenti unici nel tempo e nello spazio. Il “dramma” dell’opera è conservato appunto in queste immagini uniche.²

Nonostante la resistenza che oppongono alla riproducibilità fotografica, le Polaroid di Rocha Pitta non immortalano gesti naturali, e anzi assistiamo a una codificazione visiva dei movimenti del corpo, e quindi a un paradosso: la tecnologia della pellicola istantanea conferisce alle immagini un’aura di spontaneità, eppure

¹ In occasione della prima esposizione delle fotografie, avvenuta nel novembre del 2014 all’interno della mostra “El ranchito Brasil” presso Matadero, uno spazio di Madrid dedicato all’arte contemporanea, l’artista ha scelto sei sequenze di immagini, posizionandole singolarmente nelle rientranze lungo le pareti dell’edificio. Oltre alle file di fotografie, Rocha Pitta ha disposto per terra, dietro il vetro che chiude ogni rientranza, e quindi all’esterno dell’edificio, una forma di pane.

² È l’autore stesso a usare il termine “*drama*”. Matheus Rocha Pitta, intervista con l’autrice, 22 agosto 2015.

l'effetto cumulativo delle fotografie trasmette la caratteristica ripetitiva propria del rituale.

Ne consegue che il significato dell'opera non è legato all'artista né al partecipante, ma è insito nella struttura (cioè nel rituale) in cui entrambi vengono messi in gioco. Al centro dell'opera si trova quindi un'assenza fondamentale: l'artista e il partecipante sono in relazione a causa dell'opera, ma nessuno dei due è espresso soggettivamente nella sua struttura.³ Ciò non significa che l'artista sia davvero assente: è lì, presente dietro la macchina fotografica e nell'orchestrare la scena. Durante un'intervista, Rocha Pitta ammette inoltre che la sua presenza è necessaria per la buona riuscita dell'opera. "Devo esserci personalmente, raccontare la storia di persona [...]. Devo occuparmi dell'opera" spiega.⁴

In questo caso, però, l'opera cui si riferisce consiste in uno spostamento dagli oggetti ai gesti, gesti che vengono ripetuti per individuare il rituale e renderne le convenzioni visivamente leggibili nell'immagine. Di conseguenza, è il rituale ripetuto del pane spezzato a fornire all'opera la possibilità di realizzarsi e da cui, in ultima analisi, dipende il suo significato.

Le immagini di simili gesti ritualizzati in mostra in "no hay pan" respingono l'assimilazione a una genealogia di pratiche artistiche che si sono sviluppate tra gli anni Novanta e Duemila e che rientrano in ciò che Nicolas Bourriaud definisce "esthétique relationnelle" (estetica relazionale). Con questa espressione, Bourriaud descrive "un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e *privato*".⁵

Lo spostamento da oggetti a gesti artistici implica che le opere relazionali cerchino di creare un senso di comunione attraverso diversi tipi di incontri; per esempio, Rirkrit Tiravanija che cucina del curry per i visitatori di una galleria nel tentativo di stabilire un "rapporto conviviale tra pubblico e artista".⁶ Ma le opere promosse da Bourriaud obbligano anche a chiedersi se le forme e gli spazi di cui gli artisti si appropriano – dai programmi televisivi al corporate design, dalle boutique e dai ristoranti ai film hollywoodiani – rappresentino una sfida all'autorità di tali forme e spazi o se segnino una differenza rispetto alle attuali norme culturali. Spesso, inoltre, gli artisti insistono sull'uso delle proprie opere e danno per scontato che esso favorisca uno spazio comune, quando invece pare essere assimilato con eccessiva facilità agli scopi del consumo capitalista e ricorda eccessivamente un modello di interazione sociale plasmato su un'economia dei servizi.

Per chiarire ulteriormente la specificità concettuale dell'opera di Rocha Pitta, incentrata sull'esplorazione della vita postuma dei significati arcaici legati ai rituali reinventati, chiamo in causa un autore caro all'artista, Giorgio Agamben. Nel saggio *Elogio della profanazione*, il filosofo parla di religione per distillare i diversi modi in cui avviene il passaggio dal sacro al profano e viceversa.⁷ In questo caso non mi interessa tanto il dibattito sulla cesura tra queste due sfere, quanto l'osservazione secondo cui il passaggio al profano può verificarsi anche attraverso "un uso del tutto incongruo" del sacro, ovvero attraverso il gioco.⁸ In questo passaggio, Agamben cita la riflessione di Émile Benveniste sull'atto sacro e sul fatto che la sua "potenza [...] risiede nella congiunzione del mito che racconta la storia e del rito che la [...] mette in scena".⁹ Per il linguista come per il filosofo, il gioco spezza questa unità e, secondo Agamben, il gioco è in decadenza nella cultura capitalista contemporanea. Scrive:

Il gioco come organo della profanazione è ovunque in decadenza. Che l'uomo moderno non sappia più giocare è provato proprio dal moltiplicarsi vertiginoso di nuovi e vecchi giochi. Nel gioco, nei balli e nelle feste egli cerca, infatti, disperatamente e ostinatamente proprio il contrario di quello che potrebbe trovarvi: la possibilità di riaccedere alla festa perduta, un ritorno al sacro e ai suoi riti, fosse anche nella forma delle insulse cerimonie della nuova religione spettacolare o di una lezione di tango in una sala di provincia. [...] Restituire il gioco alla sua vocazione puramente profana è un compito politico.¹⁰

Se nella sua opera Rocha Pitta ricorre alla profanazione come strumento concettuale, lo fa per insidiare un mito sacro e unirlo a un rituale formalizzato al servizio del gioco: il pane subisce uno spostamento, si allontana dal suo scopo di cibo edibile, e chi lo spezza e vede la cascata di sabbia vive una sorta di piccolo miracolo. La profanazione del pane attuata da Rocha Pitta attraverso l'attribuzione di un nuovo uso si verifica anche a livello sensoriale, evocando così il rapporto tra il soggetto e i sensi in un modo che fa pensare all'opera di Cildo Meireles. Prendiamo per esempio la sua *Eureka/Blindhotland* (1970-1975): esposta per la prima volta nel 1975 al Museo di arte moderna di Rio de Janeiro, comprende al suo interno *Blindhotland*, un'opera composta da duecento palline di gomma, uguali per dimensione e colore, disposte in un

³ Giorgio Agamben, "L'auto-re come gesto", in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 80.

⁴ Rocha Pitta, intervista, op. cit.

⁵ Si veda Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010, p. 14; corsivo dell'originale.

⁶ Per una replica critica alla concettualizzazione fornita da Bourriaud dell'estetica relazionale, si veda Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", in *October*, n. 110 (Autunno 2004), p. 56. Si veda anche Liam Gillick, "Letters and Responses", in *October*, n. 115 (Inverno 2006), pp. 95-107.

⁷ Giorgio Agamben, "Elogio della profanazione", in *Profanazione*, op. cit.

⁸ *Ibidem*, p. 85.

⁹ *Ibidem*, p. 86. Agamben cita Émile Benveniste, "Le Jeu comme structure", in *Deucalion*, n. 2, 1947, p. 165.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 87-88.

11
 “Intervista con Antônio Manuel (estratto) 1980”, in *Cildo Meireles*, catalogo della mostra, Istituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia 1995, p. 126. *Eureka* (1970), il corrispettivo scultoreo di *Blindhotland*, funzionava in maniera simile. Al centro dell'installazione, due assi di legno, ciascuna di 30 × 30 × 10 cm, e una croce formata da due assi di identiche dimensioni erano sistemate su una bilancia per fornire una dimostrazione visiva di come due forme diverse possano stare in equilibrio su una bilancia mantenendo la stessa densità. Un terzo componente dell'installazione forniva informazioni acustiche contrastanti grazie alla registrazione del rumore generato da cento palline dello stesso peso fatte cadere da cento altezze diverse.

12
 Si veda Sérgio Bruno Martins, “Dois reais”, in *Dois reais*, catalogo della mostra, Tisara Arte Produções, Rio de Janeiro, pp. 3-6, 37-49. In questo eccellente saggio, Martins descrive minuziosamente l'uso che Rocha Pitta fa della ghiaia nella sua forma di merce.

ampio spazio illuminato. Benché la percezione visiva della dimensione e del colore delle palline spinga i visitatori del museo a ritenerle identiche, queste hanno in realtà un peso diverso, che varia dai 100 ai 1.500 grammi. È solo quando i visitatori interagiscono con l'opera, colpendo le palline o giocandoci, che sperimentano il diverso sistema di riferimento celato dal *continuum* visivo dell'opera, che a prima vista appare uniforme. Dato che l'occhio umano non è in grado di cogliere le diverse densità delle palline, a livello di esperienza tattile la frammentazione interna dell'opera inscena una modalità percettiva che Meireles descrive come “sinestetica, nel senso che un livello percettivo veniva convogliato e trasformato mediante un altro”.¹¹ Analogamente, potremmo anche comprendere il pane di “no hay pan”, che visivamente si presenta come una comune pagnotta. Solo quando lo solleviamo e lo prendiamo in mano, quando cioè entra in gioco il tatto, la nostra abituale comprensione del suo uso viene deviata grazie alla percezione della materialità contrastante che si agita al suo interno. Lo scopo di “no hay pan” non è riportare il pane a un uso immaginato e naturale anteriore alla commercializzazione e allo scambio, ma il modo in cui la pagnotta, allontanandoci dalla consueta esperienza sensoriale del pane, può aprirsi a un nuovo uso.

*

L'obiettivo di rendere materiali e gesti disponibili a un nuovo uso era anche al cuore di *Golpe de Graça* (Colpo di grazia), l'installazione di Rocha Pitta esposta sui due piani dello storico Edificio Copan che ospita la galleria Pivô a San Paolo (p.84). Entrando nell'atrio al piano terra, ci si imbatteva nelle lastre di cemento che sono la cifra stilistica dell'artista. La parte superiore di quest'opera verticale, che misura circa 120 × 200 × 7 centimetri, presenta cinque mani isolate le cui dita puntano verso un asse centrale composto da anelli sempre più piccoli, che sembrano cadere nella forma triangolare sottostante, composta dalla superficie scavata e ruvida della lastra (p.85). Su ciascun lato del triangolo, che ricorda un cumulo di sabbia, delle mani a coppa sono come in attesa di afferrare gli anelli. Dietro il pilastro su cui è appoggiata la lastra, l'artista ha costruito una stanza sigillata usando i detriti avanzati dai recenti lavori di ristrutturazione dello spazio. (La pratica di utilizzare materiali di scarto è stata la chiave della sua precedente mostra “Dois reais”).¹² All'interno della struttura, ma invisibile allo spettatore, ha installato sei telecamere – tre rivolte verso il soffitto e tre verso il pavimento – e un secchio d'acqua. Al primo piano dell'edificio ha fatto un buco nel pavi-

mento, creando un'apertura posizionata proprio sopra il secchio. Tre televisori a circuito chiuso disposti su un tavolo di fronte al buco mostravano l'interno della stanza, alternando le inquadrature dall'alto e dal basso (p. 86-91). Gli spettatori scoprivano così l'organizzazione complessiva e il concetto trainante di *Golpe de Graça*: come le mani raffigurate sulla lastra all'ingresso, anche loro potevano lanciare una monetina nel buco ed esprimere un desiderio. Le riprese in tempo reale sugli schermi mostravano la caduta della monetina e rivelavano se l'atto performativo – ovvero l'espressione del desiderio – andava a buon fine, cioè se il lancio centrava il secchio. Pivô si è quindi trasformato in un pozzo dei desideri improvvisato.

Al primo piano sono state posizionate altre due lastre di cemento dell'artista; raffiguravano gesti della mano presentando però una raccolta di immagini in forma di tabella (p.89): alcune mani erano a coppa, altre intrecciate, mentre molte avevano l'indice teso ed evocavano il gesto fisico che spesso completa l'indicazione di “questo” o “quello”. In questo caso il processo di collegamento a un referente veniva tuttavia interrotto, dato che ogni mano era isolata dalla figura e dal contesto in cui si trovava in origine. Inoltre, diversamente dalla lastra al piano terra, l'artista non ha inserito le mani in una narrazione potenziale, scegliendo invece di dividerle e distribuirle in una griglia.

L'effetto visivo della tabella creato dalle due lastre fa pensare a *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929) di Aby Warburg, in cui lo storico dell'arte ha disposto delle immagini su uno sfondo monocromatico, fissandole su pannelli con piccole mollette. Al centro della raccolta di immagini di Warburg si trovano quelle che lui definisce *Pathosformeln*, o “formule di pathos”, gesti fondamentali che ritiene siano stati tramandati dall'antichità e trasformati nel corso del tempo. Le *Pathosformeln* comprendono gesti di amore e combattimento, gesti di desiderio e di terrore, e altre passioni e classificazioni. Rintracciando la trasmissione e la trasformazione – e quindi la vita postuma – di tali gesti, Warburg introduce nella conoscenza una “dimensione sensibile”, indelebilmente legata al “multiplo, al diverso, al carattere ibrido di qualsiasi montaggio”.¹³ La sopravvivenza dei gesti umani è ciò che *Mnemosyne* mostra nella sua ampiezza. Come modello per la storia dell'arte, un simile tempo anacronico rema contro una disciplina che rinchiude il significato delle opere d'arte nel passato; di conseguenza, l'importanza del tableau in quanto unico capolavoro compositivo e narrativo viene sostituita da frammenti

¹³
 Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 15.

¹⁴
Ibidem, p. 19.

¹⁵
La definizione francese originale recita: “*le dernier coup donné à un être vivant pour abréger ses souffrances ou pour l’achever; le coup qui perd ou confond définitivement quelqu’un ou quelque chose*”. Si veda il dizionario Larousse online: [#156391](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grâce/37721/location?q=coup+de+grace) (ultimo accesso effettuato il 3 novembre 2015). L’*Oxford English Dictionary* definisce *coup de grâce* come “un colpo con cui ‘si mette fine alle sofferenze’ di qualcuno condannato o ferito a morte, o con cui egli viene liquidato in fretta”. Come in francese, viene usato anche in senso figurato: “il colpo finale che risolve o chiude una questione”. Si veda “*coup de grace*”, in *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/view/Entry/43112redirectedFrom=coup+de+grace#eid8113312> (ultimo accesso effettuato il 3 novembre 2015).

che vengono uniti al servizio di una “costantemente rinnovata apertura di possibilità, di nuovi incontri, di nuove molteplicità, di nuove configurazioni”.¹⁴ Laddove però Warburg ha rintracciato le immagini nel tempo, in *Golpe de Graça* Rocha Pitta ha selezionato le proprie immagini dalla vita quotidiana, da giornali e riviste contemporanei, e poi le ha incollate sulle lastre usando lo stesso cemento che costituisce la superficie e il supporto dell’opera. Allo stesso modo, tuttavia, ha isolato e rimosso i gesti delle mani dal circuito dell’informazione e dalle altre narrazioni – commerciali o politiche – a cui erano asservite, in nome dell’interesse per una nuova disposizione del mondo che si avvicina al metodo espositivo di Warburg. Le file della lastra più grande differivano appena dal corrispettivo più piccolo: quelle con le mani ritagliate si alternavano a quelle occupate dai sacchetti di plastica bianca che Rocha Pitta ha piegato per ricreare i gesti delle mani. A causa della giustapposizione con la “fonte” compositiva, queste sagome astratte sembrano pervase da una sorta di espressività fisiognomica – una vita interiore – che ne motiva le forme. Dato che Rocha Pitta utilizza materiali e immagini contemporanei, si potrebbe dire che il tempo anacronico di Warburg viene reindirizzato nella sua opera, in cui l’anacronismo è il risultato della discrepanza tra le immagini e la scelta specifica della forma scultorea: le lastre di Rocha Pitta sono stele del giorno d’oggi. Riattivando una forma che nell’antichità spesso fungeva da monumento dagli scopi commemorativi, l’artista inventa una tipologia di montaggio scultoreo, in cui immagini contemporanee vengono inserite in una forma arcaica. Il titolo *Golpe de Graça* è un’espressione che non appartiene alla lingua portoghese e che in Brasile sarebbe probabilmente interpretata come “colpo gratuito”. Il titolo deriva da un’errata traduzione del francese *coup de grâce*, che in portoghese dovrebbe essere reso come *golpe de misericórdia* e che il dizionario Larousse definisce come il “colpo finale inferto a un essere vivente per porre fine alle sue sofferenze”. L’espressione si riferisce quindi al vero e proprio *colpo di grazia* che uccide una persona o un animale ferito; si usa anche in senso figurato per indicare “il colpo che fa perdere o confonde definitivamente qualcuno o qualcosa”.¹⁵ Siccome le immagini esposte – pietrificate nella loro disposizione a griglia – erano state spogliate del precedente uso di immagini di consumo, lo spettatore doveva rianimare tali gesti. Di fatto, per completare l’opera, per darle il “colpo finale” e quindi la forma finale, era necessario ripetere il gesto,

rimpolpando così le fila dei milioni di persone che ogni anno gettano monetine nei pozzi e nelle fontane in giro per il mondo, dalla Fontana di Trevi alla sua riproduzione a Las Vegas.¹⁶ Che si tratti del monumento reale, della copia di Las Vegas o del pozzo temporaneo di Rocha Pitta, la questione non è tanto l’originalità del luogo quanto una manifestazione popolare che fa appello alle divinità dell’acqua in cambio di una monetina. Con *Golpe de Graça*, i visitatori, compiendo il gesto nello spazio espositivo, davano per scontato tanto la popolarità del gesto quanto le sue origini mitiche.

*

Il cibo, come il pane di “no hay pan”, viene usato da molto tempo come materiale dalle pratiche artistiche moderniste e d’avanguardia: pensiamo alla serie “*Sculptures involontaires*” (“Sculture involontarie”) e alla fotografia del pane defamiliarizzato di Brassai, o ad alcuni “*Achromes*” di Piero Manzoni (1958-1959 circa), in cui comparivano panini inzuppati nella caolinite, usati come modalità per spogliare l’arte dell’espressione personale dell’artista e liberare la pittura dai rimandi esterni. Oppure riflettiamo sui “*Tableaux-pièges*”, o “quadri-trappola”, di Daniel Spoerri, che conservano il residuo organico e la composizione casuale dei resti di un pasto mostrandone i pezzi incollati e disposti verticalmente su un muro, come uno still life ready-made.¹⁷ Mediante il piano orizzontale, Spoerri ha presentato una sorta di fotografia tridimensionale in cui gli oggetti conservano la propria matericità e i segni del tempo. In effetti, la sua opera prende come modello la pragmatica dello spazio gastronomico, mentre la procedura di presentazione di una realtà fissata rimanda all’uso effettivo del cibo, cioè a come viene mangiato.

Negli anni Sessanta, in relazione al suo lavoro con il cibo e con ciò che alla fine è diventato famoso come “Eat Art”, Spoerri ha chiesto: “Un pomodoro smette forse d’essere un pomodoro semplicemente perché è chiamato opera d’arte? Comprare un pomodoro e accorgersi che si sta comprando un’opera d’arte è partecipare a un grande spettacolo. In uno spettacolo ciò che è falso diventa vero, se si entra nel gioco”.¹⁸ Con questa dichiarazione, Spoerri allinea le operazioni artistiche a ciò che Guy Debord definisce “spettacolo”: un momento storico in cui “tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione”.¹⁹ La discussione di Spoerri sull’arte intesa come un “grande spettacolo” propone un’arte che insidia e raddoppia gli effetti dello spettacolo, usando come materiale artistico gli strumenti

¹⁶
Si veda il dibattito sui pozzi dei desideri in rapporto a quest’opera in Marta Ramos-Yzquierdo, *Jogos de mãos*, dépliant della mostra, “Matheus Rocha Pitta—Golpe de Graça”, Pivô, San Paolo, ottobre 2013.

¹⁷
I paragrafi seguenti sull’opera di Daniel Spoerri sono in parte tratti dal mio libro *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France*, Yale University Press, New Haven 2013, in particolare da pp. 99-100, 157.

¹⁸
Daniel Spoerri, citato in Lucy Lippard, *Pop Art*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1967, p. 218.

¹⁹
Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

dello spettacolo stesso. Di conseguenza, Spoerri non colloca la sua opera al di fuori dello spettacolo, e anzi il suo commento sembra suggerire il modo in cui gli artisti potrebbero riorganizzare il “gioco” dello spettacolo: attirando cioè l’attenzione su come il significato e l’esperienza – ciò che è “falso” e ciò che è “vero” – vengono prodotti e compresi. Ma, per quanto il suo atto performativo di chiamare “arte” un pomodoro (nella tradizione del ready-made duchampiano) richiami l’attenzione sul valore di scambio condiviso da un pomodoro e da un’opera d’arte – entrambi vengono acquistati e consumati, anche se in modo diverso –, né il significato né l’esperienza si aprono necessariamente alla possibilità di un nuovo uso, che è proprio ciò che guida il lavoro di Rocha Pitta con il cibo.

La sua installazione *Deposition* (2013) è stata presentata per la prima volta all’Istituto Tomie Ohtake di San Paolo (p.92-93). Nella piccola galleria al piano terra che ha ospitato la sua opera, diversi prodotti alimentari sono stati disposti sul pavimento in modo da far percepire lo spazio di un invisibile tavolo rettangolare. Ogni prodotto – dalle barrette di cioccolato allo yogurt – era stato aperto, e doveva quindi essere consumato prima che scadesse. Senza tavolo, piatti, tazze o altri utensili, i visitatori erano spinti a relazionarsi con l’opera in modo creativo o ad assistere al deperimento dei suoi componenti organici. L’unica indicazione esplicita era di togliersi le scarpe prima di entrare nella stanza. La scultura, perciò, non consisteva nei prodotti in mostra, ma nell’atto di aprirli affinché fossero consumati, un uso che per l’utilizzatore dell’opera non poteva più essere assimilato al valore di scambio. Inoltre, per tenere in vita l’opera, il gesto scultoreo doveva essere ripetuto man mano che i prodotti scadevano. Il significato critico di *Deposition* dipendeva da tali gesti quotidiani di rinnovamento e sostituzione. All’Istituto Tomie Ohtake, tuttavia, nessun curatore si è assunto la responsabilità di preservare l’opera durante l’assenza dell’artista nel corso della mostra (Rocha Pitta vive a Rio de Janeiro, non a San Paolo); a essere incaricato di rifornire l’opera è stato un addetto alla sicurezza, che è diventato l’individuo con cui l’artista ha elaborato un protocollo che indicava quali prodotti andassero sostituiti e quando.²⁰ In sostanza, lo staff curatoriale dell’istituzione non ha saputo riconoscere il valore del luogo che ospitava l’opera: il modo in cui, attraverso una separazione spaziale letterale e l’atto di aprire i prodotti alimentari, creava uno spazio in cui le cose diventavano disponibili per un uso indipendente dal concetto di scambio.

I curatori, quindi, non hanno saputo prendersi cura dell’opera, venendo meno al significato originario del loro lavoro: “curare” deriva dal latino medievale *curatus*, che a sua volta deriva dalla parola latina *cura*, che significa “premura”, “attenzione”. Hanno, inoltre, involontariamente confermato la malattia che Agamben ha diagnosticato descrivendo il “museo” contemporaneo: “questo termine nomina semplicemente l’esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza”.²¹ In breve, i musei non si curano di ciò che vive né di ciò che potrebbe opporsi allo scambio. Con “no hay pan”, la logica di rendere un prodotto disponibile a un nuovo uso viene estesa attraverso l’effettiva vendita del pane, un circuito di scambio: è possibile acquistarlo in una scatola progettata dall’artista per dieci euro (il costo di produzione dell’opera). Ma seguire le istruzioni dell’artista che indicano come usare il pane dipende dall’accoglienza e dalla comprensione che i visitatori riservano alle fotografie in mostra. Questa collezione di immagini che immortalano gesti ripetuti insidia la ridotta informazione visiva fornita da una Polaroid: i gesti diventano quindi visivamente codificati, fondando così il rituale da seguire. Ragionando sul *Bilderatlas Mnemosyne* di Warburg, Georges Didi-Huberman dichiara, in un modo collegato anche all’opera di Rocha Pitta, che il suo “atlante è un oggetto concepito per una scommessa. È la scommessa che le immagini, unite in una certa maniera, ci offrano la possibilità – o, meglio ancora, l’inesauribile risorsa – di una rilettura del mondo”.²² Nella produzione di Rocha Pitta – da *Golpe de Graça* a “no hay pan” –, tale rilettura avviene nel passaggio dalle immagini ai gesti. Nella prima opera si compie un gesto – l’espressione di un desiderio – simile a una scommessa; nella seconda, se ci si attiene al rituale articolato dalle Polaroid, ci si relaziona con il pane “miracoloso” per un’esperienza diversa e quindi per un uso diverso. Il rituale viene fornito, ma in ultima analisi si può scegliere se parteciparvi o meno; se comprare il pane o meno; se usarlo o meno, in caso venga comprato, o persino di usarlo in un modo che l’artista e le sue immagini non hanno indicato. Se però il pane viene scartato, si scopre un altro dettaglio dell’opera, ovvero una citazione tratta da un quotidiano stampato sulla carta da forno che avvolge la pagnotta: “Ma c’è uno stoicismo dietro la disperazione, che è espresso nel detto andaluso *a buen hambre no hay pan duro* (‘quando sei davvero affamato non c’è niente come il pane raffermo’ – una versione mediterranea di ‘non lamentatevi’).”²³ Citato in un articolo pubblicato in un clima di disparità economi-

²¹ Giorgio Agamben, “Elogio della profanazione”, in *Profanazioni*, op. cit., p. 96.

²² Georges Didi-Huberman, *Atlas*, op. cit., p. 19; corsivi dell’originale.

²³ Stephen Burgen, “In Andalusia, the Poor and Jobless Have Little Faith(...)”, in *The Guardian*, 27 aprile 2014. Sull’incarto, oltre alla citazione da questo articolo, Rocha Pitta ha stampato in inglese e in italiano anche il passo biblico dell’Esodo che parla del mito della manna (Es, 16: 2-4).

²⁰ Il fatto che il pane (insieme allo yogurt) dovesse essere sostituito ogni giorno ha spinto Rocha Pitta a riflettere ulteriormente sulle caratteristiche del pane, portandolo infine a realizzare “no hay pan”.

Un altro passaggio, anch'esso formativo per il pensiero dell'artista, è il seguente: "IL CHORIZO è una salsiccia piccante spagnola, che si sposa alla perfezione con un bicchiere di Rioja, anche se spesso viene affettato e servito in un morbido *bocadillo*, o panino. *Chorizo* è anche il termine slang che indica un truffatore o un imbrogliatore. Durante le proteste contro il governo di Mariano Rajoy, i manifestanti hanno sventolato forme di pane urlando: 'NO HAY PAN para tanto chorizo', 'Non c'è abbastanza pane per tutti questi chorizos!'", "Spain's Government: Another Blow", in *The Economist*, 9.2.2013, <http://www.economist.com/news/europe/21571441-ruling-conservative-party-shaken-damaging-corruption-scandal-another-blow> (ultimo accesso effettuato il 17 novembre 2015).

Rocha Pitta sperimenta con la possibilità di gioco che emerge quando le parole del mito vengono separate dai gesti di un rito. La mia accensione del mito e del rituale derivano dal dibattito contenuto in Giorgio Agamben, "Elogio della profanazione", in *Profanazioni*, op. cit., pp. 85-86.

ca, questo proverbio moderno indica il pane come condizione basilare per il sostentamento, e dà inoltre valore a ciò che altrimenti verrebbe considerato inutile. Tuttavia, all'interno della struttura complessiva dell'opera di Rocha Pitta, il detto e il contenuto esplicitamente politico dell'articolo rimangono nascosti, nonostante siano la radice del titolo della mostra.²⁴ Di conseguenza, la politica di "no hay pan" non risiede in queste parole ma, più precisamente, è intrinseca alla struttura formale della mostra. Rocha Pitta parte da significati sacri per generare le condizioni per immaginare un altro uso in un rituale da lui stesso progettato.²⁵ Così facendo, abbandona il mito sacro della manna per conservare il diritto al rituale.

no hay pan matheus rocha pitta
28/10/2015 – 05/02/2016

Gluck50
Via C. Gluck, 50
I-20125 Milano



Book edited by:
matheus rocha pitta

Text by:
Kaira M. Cabañas

Copy Editing:
Christopher Davey and
Lindsey Westbrook

Photo Credits:
Chiara Deidda,
matheus rocha pitta:
pp. 9-31 / 34-35 / 40-48
Raph Meazza:
pp. 32-33 / 36-39

Translations:
Aurelia Di Meo

Graphic Design:
matheus rocha pitta, Mousse

Editorial Coordination:
Carlotta Poli

Publisher:
Mousse Publishing, Milan

Printing:
Baldini NetPrint

Sponsored by:



Gluck50's thanks to:
Angel Carasco, Chiara Deidda, Anita Logiacco,
Virginio Maccarone, Dumitro Mosoi, Mario
Nuciforo, Perpetua Edizioni, Alessandro Ricci
Gramitto, Ignazio Seminerio, Cristina Serafini,
Sara Tedesco, Larissa Tsoukker.

matheus rocha pitta's thanks to:
no hay pan was developed thru three residencies.
It would not be possible without the help, patience
and enthusiasm of friends and collaborators.
Thanks first and foremost to my mum, Ann Mary
Perpetuo, who gave me the very first recipe. Thanks
to Sandrine de Borman, Seiko Tachibana, Linda
Luise Brown and Eduard Mikhelovic for the
support in Assisi, at the very beginning of the
project. Thanks to Tainá Azeredo, Frederico Filippi,
Carlos Nunes, Camila Bechelany, Sara Ramo and
Ivan Pascual Canteli, Manuela Villa and the team
of Matadero, Tiago de Abreu Pinto and Cláudia
Malheiros Munhoz for the help and amazing time
in Madrid. Thanks for Gisele Camargo and Sergio
Martins for the long conversations in Rio.
Thanks to Lorenzo Monnini and Giada Marson for
introducing me Milano and the further assistance.
Thanks to all the staff of Gluck50, Chiara, Anita
and Angel. Thanks to my gallerists Paola
Colacurcio, Niccolò Sprovieri and Filipe Masini.
Last but not least, I am deeply grateful to Mario
Nuciforo for the comprehension, care and faith in
the project. I would like to dedicate this book to
the memory of Alexandre Corsini and Rodrigo
Enomoto.

Gluck50, a cultural reality in Milan, Italy, is
proposed as a multi-functional creative space
and a place for artists from all around the world.
Gluck50 was created with the intention of
promoting contemporary art through an
international residency programme for artists.
The programme's objective is to give selected artists
the opportunity to spend a period of time in Milan
concentrating on research and work, culminating
in an exhibition project.

© 2016 Mousse Publishing, the artist,
the author and Gluck50 s.r.l

Euro 20

ISBN 9788867491957

Offers Bulletin and Carnet d'Offres, 2010
free distribution pamphlet, offset printing, 28 x 32 cm, 28 pages







The Stone Soup

There are many stories of the stone soup. Common to all of them is the theme of an unknown man (in some versions a soldier, in others a monk) who arrives hungry in a city whose people refuse his requests for food. The unknown man sits down in the main square, lights a fire, fills his pot with water, and throws in some stones. Curious, a passerby asks, “What you are doing?” “Making a stone soup. Hmmm, it’s good, but with a few potatoes it would be even better,” answers the hungry man. The curious passerby returns with some potatoes that go straight into the pot. Another resident asks the same question. “The soup has not yet reached its full potency,” replies the hungry man, asking for some onions. Thus the stone soup gains more ingredients as the attention of the people increases. The whole city waits for the soup to be ready. Then the unknown man removes the stones and everybody eats together. The stones in the soup are a sign of hunger, common to all, but also a sign of sharing.

La zuppa di pietra

Esistono molte versioni della storia della zuppa di pietra. Ad accomunarle tutte è il tema dello straniero (a volte un soldato, altre un monaco), che giunge affamato in una città i cui abitanti gli negano il cibo. Lo straniero si siede nella piazza principale, accende un fuoco, riempie una pentola di acqua e vi versa delle pietre. Un passante curioso chiede: “Cosa stai facendo?”. “Preparo una zuppa di pietra. Mmm, sembra buona, ma con delle patate sarebbe ancora meglio”, risponde lo straniero. Il passante curioso torna con le patate, che finiscono subito nella pentola. Un altro residente fa la stessa domanda, e lo straniero ribatte che la zuppa non è ancora al massimo, chiedendo della cipolla. Man mano che l'attenzione degli abitanti della città cresce, la zuppa si arricchisce di altri ingredienti. Tutta la città aspetta che la zuppa sia pronta. Quando è pronta lo straniero toglie le pietre e mangiano tutti insieme. Le pietre sono quindi un simbolo della fame ma anche della condivisione.

Photo: Edouard Fraipont



Stone Soup Recipe

In this recipe, instead of removing the stones before sitting down to eat, they are added to the plate next to the real ingredients. For instance, if you serve yourself a real carrot, you must put a stone carrot next to it.

Ingredients:
Potatoes, carrots, onions, garlic, peppers, meat or vegetable stock
Potatoes, carrots, onions, garlic, and peppers, all carved in soapstone

Grill the ingredients (peel the onion first) with a little olive oil and salt until they are tender. Be careful that they do not to lose their shape. Heat the stones with hot water in a baking dish (so they will not cool down the soup when added). Serve in a soup bowl with the stones, the stock, and bread.

La ricetta della zuppa di pietra

In questa ricetta le pietre, anziché essere tolte prima di sedersi a tavola, vengono aggiunte al piatto insieme ai veri ingredienti. Per esempio, se usate una carota vera, dovrete aggiungerne una di pietra.

Ingredienti:
Patate, carote, cipolle, aglio, peperoncini, brodo di carne o vegetale
Patate, carote, cipolle, aglio e peperoncini, tutti scolpiti in pietra saponaria

Grigliate gli ingredienti (prima sbucciate la cipolla) con un po’ di olio d’oliva e sale finché si ammorbidiscono. Fate attenzione: non devono perdere la loro forma. Scaldate le pietre in una teglia piena di acqua calda (in questo modo non raffredderanno la zuppa). Servite in una ciotola con le pietre, il brodo e del pane.

This stone soup was served in downtown Rio de Janeiro in August 19, 2014, on the back stairs of the Philosophy and Human Sciences Institute, which kindly provided electricity.

La zuppa di pietra è stata servita a Rio de Janeiro, nel centro della città, il 19 agosto del 2014, sulle scale del retro dell'Istituto di Filosofia e Scienze Umane, che ha gentilmente fornito la corrente elettrica.

Photo: Paula Kossatz





slab # 68 (*refugees*), 2015
concrete and paper, 22 x 33 x 3 cm
Photo: Everton Ballardin



slab # 4 (*milk*), 2011
concrete paper and milk packing, 33 x 22 x 3 cm



Last Judgment, installation view at MAM, Rio de Janeiro, 2012
1080 boxes of milk, with expiring date 02.12.12, last day of the exhibition, wood pallets, plastic, 115 x 115 x 115 cm each pile

Last Judgment

Usually exhibitions are temporary displays of works produced beforehand, or, if they are site specific, for the space of display. Perennial or not, the work on view is at least always there for the duration of the exhibition. *Last Judgment* is a sculptural project that aims to explore less the spatial display than its temporal frame. It is a project that is only fully realized when the exhibition ends, the show itself being just a temporary and partial stop in the life cycle of the thing exposed.

Giudizio universale

Solitamente le mostre sono esposizioni temporanee di opere realizzate in precedenza o, nel caso di mostre *site specific*, create appositamente per lo spazio espositivo. L'opera, che sia perenne o meno, è esposta almeno per l'intera durata dell'esposizione. *Last Judgment* (*Giudizio universale*) è un progetto scultoreo che punta a esplorare non tanto la disposizione spaziale quanto la cornice temporale, e che si realizza appieno solo alla fine della mostra, che di per sé è una semplice pausa, transitoria e parziale, nel ciclo vitale dell'oggetto esposto.



Giudizio universale, installation view at Artissima, Torino, 2012
750 liters of milk, with expiring date 11.11.12, last day of the fair
120 x 115 x 80 cm each pile

A great number of milk boxes are gathered. The expiration date is exactly the last day of the exhibition. This boxes are split into two groups. One half has all the boxes carefully emptied of their contents. The remaining half is left untouched.

In the exhibition viewers sees two piles of boxes of milk, each atop a wood pallet. They are completely different but no one can tell the difference; they know from the caption that half the boxes are empty, but not which half. This difference will be erased on the last day, when the milk expires and the thin line that separates art from commodity, and commodity from garbage, is erased.

Sono stati acquistati molti cartoni di latte, la cui data di scadenza coincide con l'ultimo giorno della mostra. I cartoni sono divisi in due gruppi: una metà è stata accuratamente svuotata, l'altra è intatta.

I visitatori vedono esposte due pile di cartoni di latte, ciascuna posizionata su un pallet di legno. Sono completamente diverse, ma nessuno saprebbe spiegare cosa le differenzia; la didascalia indica che una metà dei cartoni è vuota, però non specifica quale. La differenza verrà annullata l'ultimo giorno, quando il latte scadrà e la sottile linea che separa l'arte dalla merce, e la merce dalla spazzatura, verrà annullata.



Golpe de Graça (*Blow of Grace*), ground floor installation view at Pivô, São Paulo, 2013

Stela # 8 (*ring*), 2013
concrete, paper, sand, 200 x 120 x 6 cm





cctv system showing interior of bottom continent

cctv system wires

hole connecting both floors,
where coins could be thrown



This page and preceding:
Golpe de Graça (Blow of Grace), second floor
 Installation view at Pivô, São Paulo, 2013

Stela # 9 (poke), 2013
 concrete, paper, plastic, 180 x 120 x 6 cm



Stela # 10 (blow), 2013
 concrete, paper, plastic, 180 x 120 x 6 cm





bucket with water

coins

video camera

debris of pipe previous
restoration

scaffold and wires

Deposition, 2013, installation view at Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014
edible industrialised products bought in the nearest supermarket with lids/packing removed, variable dimensions



Deposition (preview spread)

The sculpture *Deposition* is an investigation of the life of goods and the corresponding social space for such a life. It takes the table as a site of distribution of wealth, in the concrete and quotidian form of the meal.

In a gallery that is absolutely clean, industrialized food occupies the space of an absent table. It is displayed in such a way that a rectangle is perceived. Its packaging is carefully removed so that it no longer contains commodities, but things that must be used before it is too late. But there is no table, no plates, no cups, no knives—nothing that might help the food be shared.

Viewers are invited either to watch the withering life of those things or to invent a way to use them. The food is replaced daily, before it expires. Viewers must remove their shoes and not bring in anything from outside, nor take anything out of the gallery.

Primeira Pedra

Primerira Pedra (The First Stone) is a cement sculpture, 7 × 7 × 7 cm, signed and dated. It is produced as an open edition. Viewers arrive at the exhibition and find the sculptures displayed on top of pages from yesterday’s newspaper. On a cardboard sign an instruction reads: THE FIRST STONE FOUND IN THE STREETS THAT FILLS YOUR HAND CAN BE EXCHANGED FOR ONE OF THESE SCULPTURES. ASK FOR THE GALLERY STAFF TO EFFECT THE TRANSACTION.

The sculptures are made available according to demand. In the course of the exhibition the multiple small sculptures will be converted into a single collection of stones.

The following pages show views of the 2015 exhibition “Primeira Pedra” (“The First Stone”) at Mendes Wood DM, São Paulo.

Deposizione (pagine preceenti)

La scultura *Deposition (Deposizione)* è un’indagine sulla vita dei prodotti e dello spazio sociale corrispondente a tale vita. Prende in considerazione il tavolo come luogo di distribuzione della ricchezza, nella forma concreta e quotidiana del pasto.

In una galleria pulitissima, del cibo industriale occupa lo spazio di un tavolo assente, ed è disposto in modo da creare la percezione di un rettangolo. Le confezioni sono state aperte con cura: così, non contengono più delle merci, ma cose che devono essere usate prima che sia troppo tardi. Tuttavia non c’è un tavolo, non ci sono piatti, tazze, coltelli: non c’è nulla che possa aiutare la condivisione del cibo.

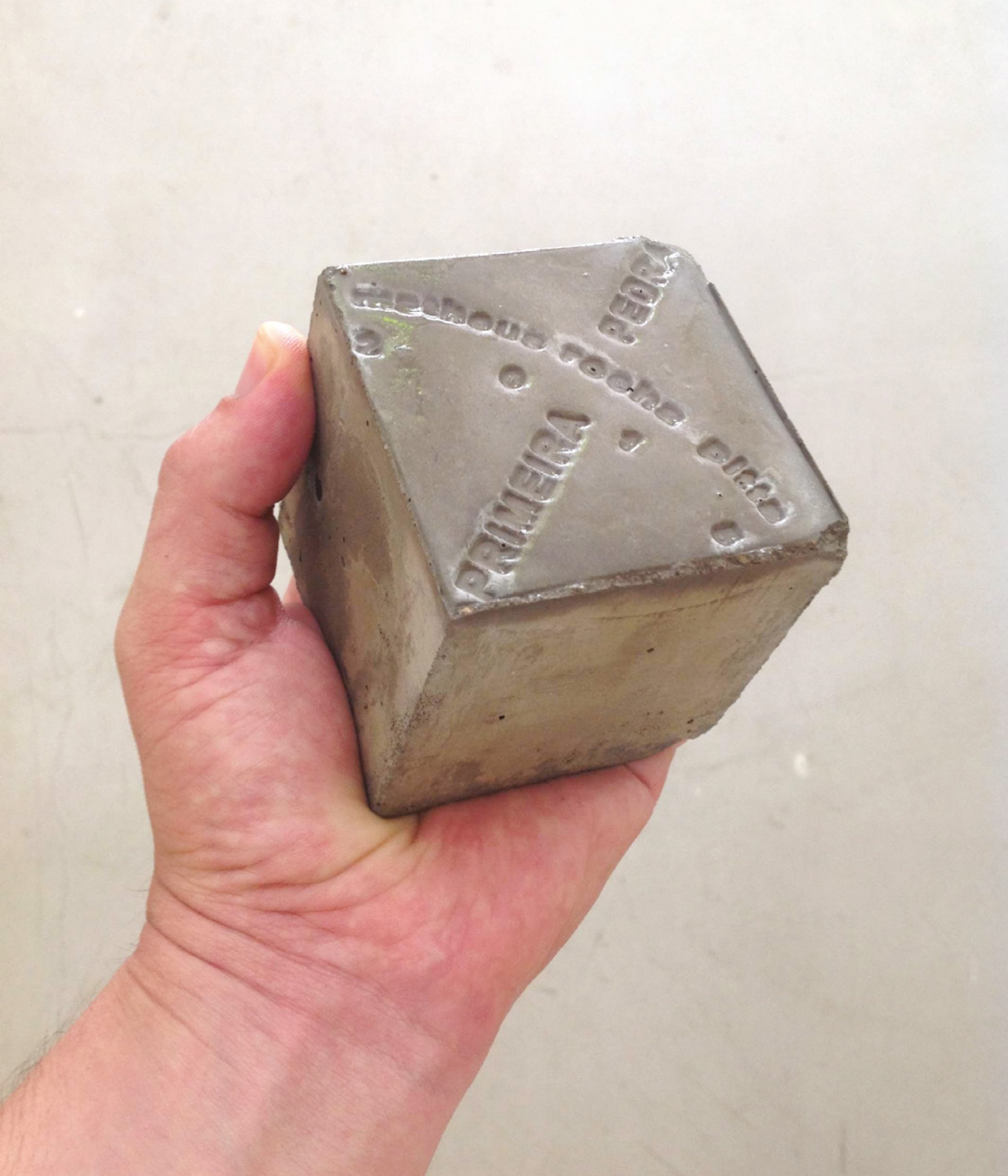
I visitatori sono invitati a osservare il deperimento di queste cose o a inventare un modo per usarle. Il cibo viene sostituito ogni giorno, prima che scada. I visitatori devono togliersi le scarpe, non possono introdurre nulla che provenga dall’esterno né portare via qualcosa dalla galleria.

Primeira Pedra

Primeira Pedra (La prima pietra) è una scultura in cemento di 7 × 7 × 7 centimetri, firmata e datata; può essere prodotta in un numero illimitato di esemplari. Gli spettatori che visitano la mostra trovano le sculture disposte sulle pagine dei quotidiani del giorno prima. Su un cartello di cartone campeggia la scritta: LA PRIMA PIETRA GROSSA QUANTO LA VOSTRA MANO CHE TROVATE IN STRADA PUÒ ESSERE SCAMBIATA CON UNA DI QUESTE SCULPTURE. CHIEDETE AL PERSONALE DELLA GALLERIA DI EFFETTUARE LA TRANSAZIONE.

Le sculture sono rese disponibili in base alla richiesta. Nel corso della mostra, le piccole, molteplici sculture verranno convertite in un’unica collezione di pietre.

Le pagine seguenti mostrano alcune immagini dalla mostra “Primeira Pedra” (“La prima pietra”) presso la galleria Mendes Wood DM di San Paolo.





A PRIMEIRA PEDRA QUE FOR ENCONTRADA NA RUA E EXIBIDA NA RUA DO RIO DE JANEIRO SERÁ A PRIMEIRA PEDRA DA RUA DO RIO DE JANEIRO. A RUA DO RIO DE JANEIRO É A RUA DO RIO DE JANEIRO.



THE FIRST STONE FOUND IN THE STREETS THAT FILLS YOUR HAND CAN BE EXCHANGED FOR ONE OF THESE SCULPTURES. ASK FOR THE GALLERY STAFF TO EFFECT THE TRANSACTION.

LA PRIMA PIETRA GROSSA QUANTO LA VOSTRA MANO CHE TROVATE IN STRADA PUÒ ESSERE SCAMBIATA CON UNA DI QUESTE SCULTURE. CHIEDETE AL PERSONALE DELLA GALLERIA DI EFFETTUARE LA TRANSACZIONE.

Photo: Gui Gomes





Fountain for the Unknown Protester

Fountain for the Unknown Protester is a public sculpture composed of seven cement slabs, each bearing an image taken from a newspaper showing a water jet hitting a protester. Instructions—"pour a water bottle for the unknown protestor"—and an image of a water bottle also appear on the slabs.

In 2015, the slabs were arranged behind the popular Dalston Street Market in London. Over the course of a day, viewers were invited to pour out water bottles in homage to the protester.

The project was developed in collaboration with the Delfina Foundation as part of the program "The Politics of Food."

Fontana per il manifestante ignoto

Fountain for the Unknown Protester (Fontana per il manifestante ignoto) è una scultura pubblica composta da sette lastre di cemento; su ciascuna compare un'immagine tratta da un quotidiano che mostra un manifestante colpito da un getto d'acqua. Sulle lastre è riportata inoltre un'indicazione – "Versare una bottiglia d'acqua per il manifestante ignoto" – e l'immagine di una bottiglia d'acqua.

Nel 2015, le lastre sono state disposte dietro il popolare Dalston Street Market di Londra. Nell'arco di un giorno, gli spettatori sono stati invitati a versare bottiglie d'acqua come omaggio al manifestante.

Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con la Delfina Foundation, all'interno del programma "Le politiche del cibo".



Photo: Poppy Litchfield



Photo: Pedro Ferraro



Fountain for the unknown protester, 2015
seven concrete, paper and cardboard slabs, 53 x 75 x 3 cm each;
water bottles brought by people, variable dimensions,
views at Dalston Street Market, London





This untitled photograph (60 × 60 cm, 2015) was taken on a field trip to the Cuyo region of Argentina as part of the research for *Fountain for the Unknown Protester*. Truck drivers deposit water bottles at these altars along the desert roads as dedications to the soul of Difunta Correa, who died dehydrated while running from her invaded city during the wars for independence. When her body was found, her baby was still alive, sucking on her breast.

Questa fotografia senza titolo (60 × 60 cm, 2015) è stata scattata durante un viaggio nella regione del Cuyo, in Argentina, come parte del lavoro di ricerca per *Fountain for the Unknown Protester*. I camionisti lasciano bottiglie d'acqua sugli altari lungo le strade nel deserto come offerte per l'anima della Difunta Correa, morta di disidratazione mentre scappava dalla sua città, occupata durante le guerre d'indipendenza. Quando ne è stato ritrovato il cadavere, suo figlio, attaccato al seno, era ancora vivo.