

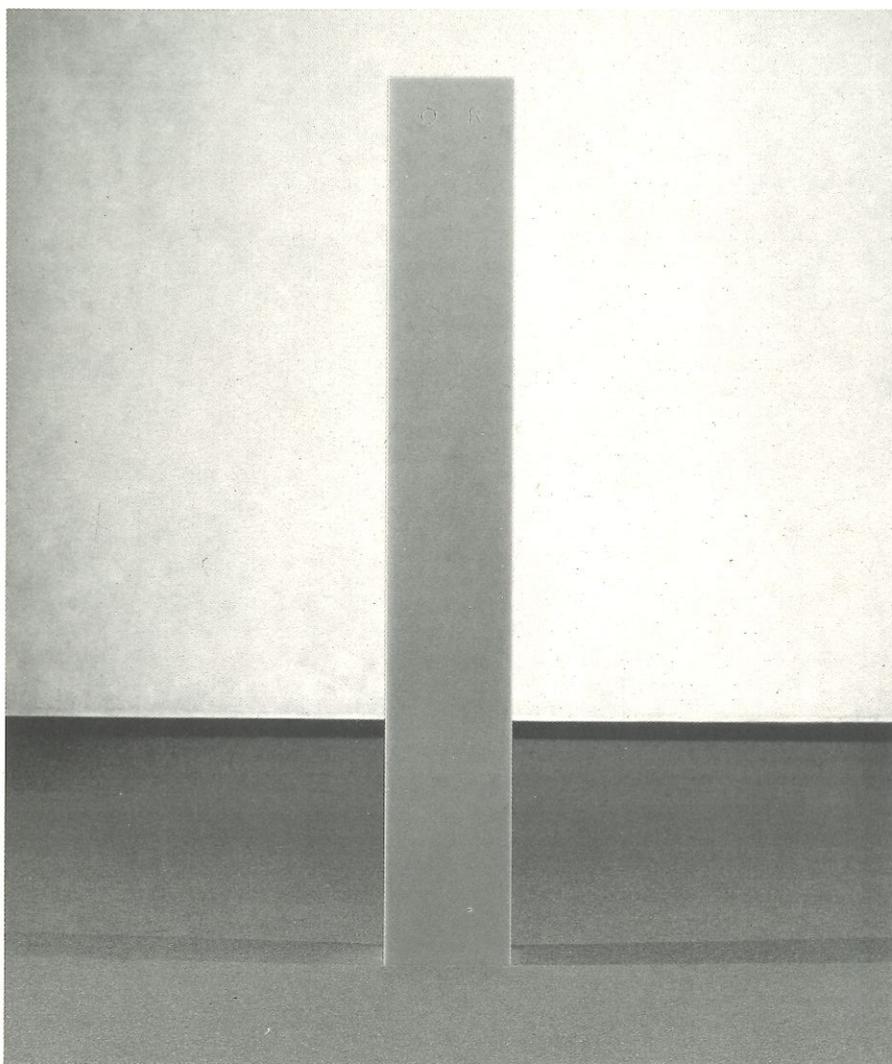
JAMES LEE BYARS
THE PALACE OF GOOD LUCK

a cura di

Johannes Gachnang
Rudi Fuchs
Cristina Mundici

Castello di Rivoli
Museo d'arte contemporanea
12 aprile 1989 / 11 giugno 1989

REGIONE PIEMONTE BANCA CRT FIAT GRUPPO GFT
CASTELLO DI RIVOLI



The question is in the room, 1986, marmo bianco di Kavala, cm 189 x 27 x 27.
Galleria Michael Werner, Colonia.

La perfezione dell'attimo

L'oro celebra meglio la perfezione dell'attimo che la perfezione dell'eternità.

Perfezione e utilità erano unite nell'astrolabio, oggetto astuto e bello al contempo, cui era appesa un tempo la vita dei marinai nelle notti tempestose. Ma forme perfette da e per se stesse, sono un'altra cosa. Come le uova di Fabergé per i figli degli zar, possono essere perfette ma non aver nulla a che fare con la sopravvivenza. Qui sotto, al centro della povertà e del terrore di cui è interes-

suta la nostra angoscia, oggetti dall'aspetto dovizioso ci appaiono inutili o peggio. Sembrano essere in contraddizione coi bisogni più profondi del nostro tempo. La sporcizia dell'attimo fuggente mostra di solito più verità dell'immutevole alto brillare della perfezione. La stessa idea di perfezione può essere d'ostacolo: maschera un rifiuto a riconoscere opzioni realistiche per il graduale e faticoso miglioramento delle cose. Eppure c'è un uomo d'oro che va in giro per il mondo lasciando una traccia di qualcosa che assomiglia ad atmosfere ideali.

Nel giardino di una villa italiana, a un gruppetto di persone si chiede di guardare in una certa direzione. Al limite dell'orizzonte appare per un attimo un uomo in un abito d'oro che subito scompare. [...]

L'uomo è James Lee Byars, un artista americano di Detroit, la cui opera di questi anni è stata esposta più diffusamente in Europa che qui. Conosciuto soprattutto come artista da spettacolo, a lungo ha esposto una serie di oggetti dedicati all'idea di perfezione. In una delle sue più recenti mostre a New York, Byars esponeva soltanto lavori in oro e nero. [...]

Perché, negli anni ottanta, ci rivoliamo all'oro e al sogno/incubo di perfezione che gli sta dietro? Loro come materiale artistico ha avuto speciali qualità semantiche fin dall'inizio. Il significato culturale fu affermato per la prima volta da Saffo, che, circa nel 600 a.C., chiamò l'oro *immortale* o *imperituro*, volendo dire che non arrugginisce; è perciò che l'oro divenne il simbolo più adatto per le rivendicazioni di eternità. Ma l'oro divenne importante come materiale artistico molto prima, coincidendo, non per caso, con lo stabilirsi dei primi stati nazionali, in Egitto e a Sumer, circa 3.000 anni prima di Cristo. Questi stati erano fondati sull'idea che ci fosse un ordine assoluto ed eterno nell'universo, che si riflette sulla terra nell'ordine gerarchico dello stato. L'oro, usato come oggetto regale e rituale, rappresentava la rivendicazione da parte dello stato del potere eterno e con esso l'affermazione di una data classe dominante. Questa è la ragione profonda dell'antico standard aureo che regolava la circolazione del denaro, e dell'accumulazione dell'oro da parte dei capi celti, dei faraoni egizi e dei re assiri. L'oro imperituro è fatto della stessa sostanza dell'eternità e le maschere funerarie e gli ornamenti in oro erano intesi a contribuire a rendere eterno lo spirito del morto. Ecco il paradosso dell'oro: da una parte rappresenta l'ordine del cielo e la trascendenza, e rivendica per chi lo possiede una libertà dalla trappola naturale, terrena, di causa ed effetto, dall'altra, ancor più spaventosamente del ferro, è il cemento di quella trappola di

causa ed effetto, che ridimensiona tutte le creazioni e gli eventi culturali.

[...]

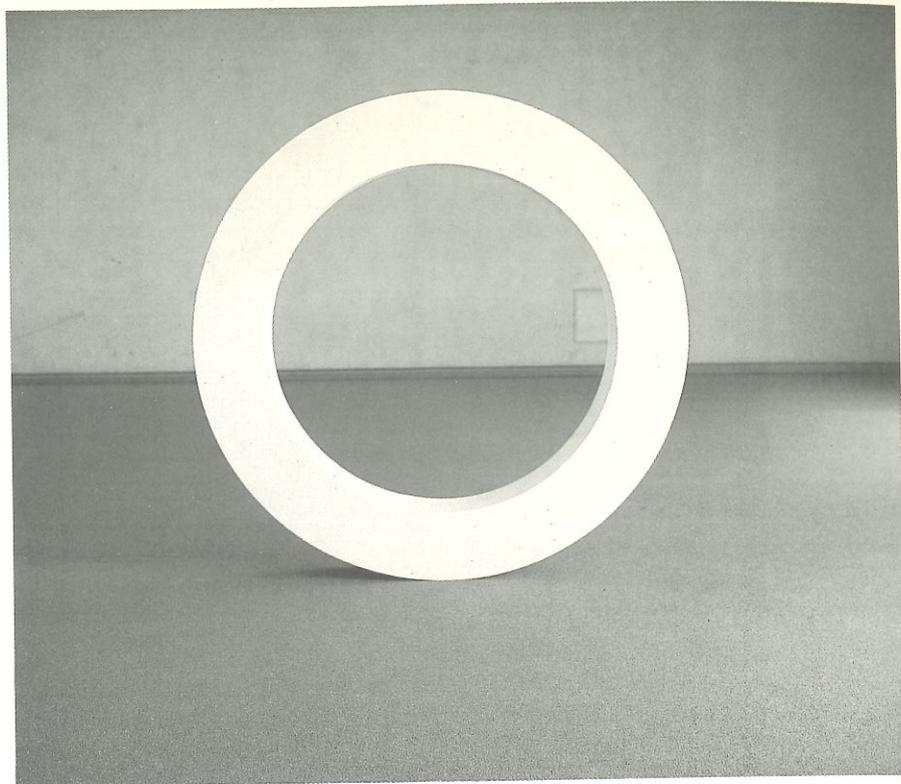
Il cerchio e la sfera potrebbero essere descritti secondo la tradizione come le forme naturali dell'oro, le forme dell'eterno. Il filosofo Parmenide sosteneva che l'Essere è sferico. Platone ha descritto l'ordine eterno dell'universo come costituito da movimenti circolari interdipendenti. Aristotele affermò che tutte le cose perfette si muovono circolarmente. La questione è che la rotazione sferica è un movimento che non implica cambiamenti di posizione; è un movimento che rimane sempre nello stesso posto. I movimenti circolari si distinguono dai moti lineari, tendenti ad una meta, anche in quanto fanno sempre ritorno ad un unico Luogo. Il cerchio ha conservato una posizione centrale nell'arte in molti dei *milieux* culturali in cui l'oro ha conservato la sua importanza come materiale artistico. L'architettura romana aveva la tendenza a raffigurare il cerchio e la sfera – il Colosseo, il Pantheon – e tale uso trova qualche predecessore in Grecia; queste forme, però, sono state di gran lunga più riccamente lavorate in Oriente: lo *stupa* emisferico buddista, con i suoi medaglioni circolari scolpiti nelle balaustrate, il *mandala* e le forme architettoniche che vi si riferiscono, come il tempio di Borohadur a Giava, il simbolismo del cerchio nel tantrismo, la pittura *mu* o zero del Giappone, i paesaggi circolari della pittura taoista, e molti altri generi. Qui, molto più che in occidente, vi sono stati diversi modi di intendere il cerchio. Nell'arte tantrica, come in Platone, ha connotazione di eternità, ma nella pittura *mu* – il genere circolare che ha avuto grandissima influenza su Byars – il cerchio, come l'oro per Saffo, si riferisce alla perfezione fugace dell'attimo.

[...]

Byars ha fatto propri il cerchio, la sfera, l'oro, il nero e l'idea di perfezione. La sua arte è un richiamo costante ad un Altro Mondo, che, per Byars, non è una concezione religiosa o un postulato metafisico; nasce invece dalla fede nella potenza dell'immaginare, che lo fonda. Nella sua opera si trovano tracce dello spirito secondo cui Plotino faceva dire all'Anima del Mondo: *Io contemplo [le immagini nella mia mente] e gli oggetti di questo mondo prendono forma dal mio contemplare*. Il culto dell'oro di Byars non ipotizza un Altro Mondo come fuga da questo, ma come un'intensificazione della presenza creatrice d'immagini in questo. Così, come diceva Saffo, l'assolutismo dell'oro si insinua nella temporalità e si nasconde nel relativo.

Thomas Mc Evilly

(James Lee Byars, *The Philosophical Palace*, a cura di J. Härten e Th. Mc Evilly, Düsseldorf 1986).



The door of innocence, 1986, marmo bianco di Kavala, cm 198 x 27.
Galleria Michael Werner, Colonia.

Il gran sacerdote dei post-illuminati

Con un artista che, come James Lee Byars, vive di allusioni e citazioni, un esame dell'albero genealogico non è solo consentito, ma può rivelarsi anche molto fruttuoso. Byars s'inserisce senz'altro nella tradizione che origina da Marcel Duchamp. Ma la strada che porta da Duchamp a Byars è, senza dubbio alcuno, più lunga di questi sessant'anni.

Il museo, come istituzione e modo di conservare l'arte, è al centro dell'estetica di Duchamp, di Broodthaers e di James Lee Byars. E, sotto l'occhio creatore e critico di questi artisti, il museo è cambiato. Il museo, amato e deriso insieme da Duchamp, il museo nel quale esponeva su di un piedestallo, come fino ad allora si faceva soltanto per le sculture di marmo o di bronzo, dei porta bottiglie di latta, quel museo non esiste più. Marcel Broodthaers, la cui spiritualità ha toni sempre un po' velati di malinconia, ha scoperto nel frattempo un museo in frammenti, dopo esser stato catturato dall'incanto alessandrino delle vetrine, dei grandi piedestalli, dei quadri preziosi e dei cataloghi straripanti di dati scientifici. E risponde: il museo vuoto, il museo come oggetto d'esposizione esso stesso. James Lee Byars è entrato in questo museo vuoto, è andato in *trance* per il silenzio che vi regnava. Il classicismo di Marcel Broodthaers, le cui formulazioni attingono quasi, nella loro finezza, il regno dell'invisibile, ha trovato invece in Byars una risposta barocca.

Byars colma le vetrine vuote, come un gioielliere che volesse esporre di notte dei gioielli falsi, per non attirare i ladri. Ma al contrario del gioielliere, non ha bisogno di targhette per avvertire che i gioielli sono falsi. Proprio quando il marmo delle sue sculture è del bianco più puro, è evidente il carattere di sostituto, scopertamente voluto. Oggetto così degnamente esposto, non sta lì a mostrare se stesso: è una pietra tombale per l'opera d'arte gloriosa di epoche trascorse, e nella sua perfezione lo spettatore coglie riflessi di luci metafisiche.

Nelle sue mostre più recenti, alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1986, alla Galleria delle Belle Arti di Bruxelles nel 1987 e in quella alla galleria di Mary Boone che espone in questo momento a New York alcune delle opere principali già esposte a Düsseldorf, James Lee Byars ha posto l'accento sull'aspetto letterario del suo lavoro. L'ambiente e la presentazione delle opere si son visti assegnare la stessa importanza delle opere stesse. A Düsseldorf, tutte le sale della Kunsthalle erano immerse in un rosso sangue che avviluppava in un'oscurità infernale tanto le stele e gli anelli di marmo che un'urna gigantesca ricoperta di bronzo dorato. Si faceva innanzi il mondo totemico – il mattatoio e il luogo di culto si confondevano. Nella Galleria delle Belle Arti di Bruxelles, Byars ha sviluppato l'universo opposto del culto totemico secolarizzato: gli archivi dove si è circondati di lettere sigillate,

conservate come farfalle morte, di un culto delle reliquie pomposo e solenne. Il santo patrono della "Letter reading society of J.L.B." è la grande boccia di marmo bianco. La "Head of Plato" la stilizzazione radicale del busto classico idealistico, nello stesso modo in cui questo busto anticamente stilizzava l'uomo che rappresentava al punto da renderlo iriconoscibile. Una spada prodigiosamente infilata nel velluto nero conferisce all'insieme una sorta di parentela con "Locus solus" di Raymond Roussel: galleria di figure grottesche cui si legano storie banali e banalità che sono la testimonianza del grottesco.

Non c'è culto senza gli strumenti del culto. Anche un culto così spiritualizzato come quello della Pizia di Delfi, la cui magia produceva solo enigmi verbali, sculture verbali e composizioni verbali, non poteva rinunciare al treppiede di bronzo. E perfino i framassoni, il cui obiettivo principale era proprio quello di eliminare la religione, ritenuta superstizione, ripresero i culti tradizionali e li fecero rivivere con i grembiuli e le cazzuole. Culto e anticulto sembrano perciò caduti oggi nello stesso abisso. Il culto non è da molto tempo ormai oggetto di studio per l'etologia? Ed è certo, perciò, che James Lee Byars appartiene alla razza degli sciamani e degli officianti i cui doveri rituali sembrano diventati superflui con la sparizione della sfera del sacro. Byars sarebbe l'ultimo a negare gli effetti della secolarizzazione nella società e nell'arte. Li scopre, o meglio fa scaturire da quelli la sua vita d'artista. È sacerdote, allo stesso modo che si è uomini o donne il suo istinto liturgico emana dal profondo stesso della sua esistenza. La creazione di spazi sacri è per lui quasi un atto riflesso; il luogo in cui si trova diventa immediatamente luogo di culto, quel che tiene in mano, non importa che cosa, il prodotto del caso, diventa strumento di culto. Il carattere culturale è ancor più presente in quegli oggetti prodotti con un atto volontario, i libri di velina nera, le alte stele di marmo e lava in strati sovrapposti, gli altari ricoperti d'onde spumeggianti di seta. Oggetti scelti, creati per servire il "Dio sconosciuto".

James Lee Byars ha attribuito a questo Dio un nome che di fatto non lo rivela. Chiama "filosofia" il vuoto che occupa il centro delle sue scenografie ieratiche e che esercita una forte attrazione centripeta.

L'utilizzazione globale di questa nozione, in se stessa già molto misteriosa, lascia trasparire chiaramente che l'obiettivo non è per Byars quello di inserirsi tra gli emuli di qualcuno dei grandi costruttori di sistemi universali, che si dicono comunemente filosofi. La "filosofia" sarà per Byars piuttosto la chiave di

un sistema di insegnamento del tutto esoterico e labirintico.

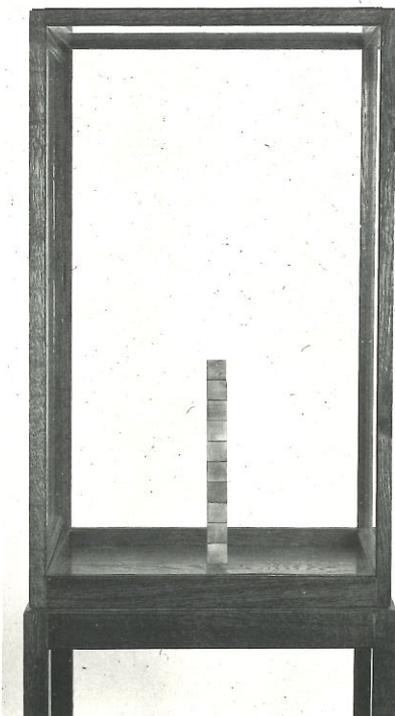
La scuola gnostica di Alessandria, o l'Accademia di Platone ad Atene, i cui insegnamenti non sono stati mai resi pubblici, e che sono scomparsi di colpo insieme alle scuole che li avevano creati, erano aperte soltanto ad iniziati che si erano sottoposti ai riti d'iniziazione. Nel XVIII secolo, gli illuminati si richiamarono a questo tipo di pratiche ermetiche. Per Byars, la camera segreta è ancor più chiusa e meglio protetta di quanto non lo sarebbe con qualsiasi tipo di serratura.

Le pagine che si sfogliano leggermente con dita curiose, sono bianche. Si rimane perplessi soltanto se non si coglie il messaggio. Non sta scritto da nessuna parte, ma sta nell'esistenza del libro come entità culturale.

Sopravvive a mille e una sapienti dottrine, che, raccolte insieme, altro non sono che verità relative. Nessuno degli oggetti di James Lee Byars può essere separato dalla sua funzione devozionale, sia privata sia cerimoniale. Si deve avvertire la presenza del mago nei suoi utensili, perché, nell'inventarli, egli posava le fondamenta dei suoi templi, che scaturiscono dalle sue origini primigenie e restano sempre parte della sua fantasia.

Martin Mosebach

(«Galleries Magazine», gennaio 1989, pp. 91-92)



The figure of death, 1986, ottone dorato, cm 30 x 3 x 3.
Galleria Michael Werner, Colonia.

La bellezza diventa «avantgarde¹» Via, macchia dannata²

Dietro lo scenario della bellezza, si sta svolgendo il dramma della perfezione in prestito.

Con sapiente moderazione si ricorre a cerchio, sfera, colonna, marmo, oro, rosso e nero come sintomi di perfezione. La perfezione è un'idea a cui nessuna cosa esistente si avvicina. La ragione insegna a scegliere i mezzi più semplici per raggiungere la perfezione padroneggiando l'incessante cascata degli elementi di disturbo.

Così, le opere sono trappole: si insinuano nel processo delle cose naturali ed estraggono abilmente ciò che non è di loro propria appartenenza. Come tali, le opere non sono belle. Sembrano piuttosto fragili ricettacoli per un distillato che le forme d'astuzia del pensiero estraggono dall'imperfezione quotidiana e che poi comunemente chiamiamo "bellezza".

La bellezza origina laddove le possibilità della realtà si incontrano con le necessità dell'ideale³. Scoprire il luogo dell'incontro sempre ed ancora è l'arte di James Lee Byars, che ha domato la bellezza⁴.

Vanità della filosofia

La bellezza, quando si manifesta, è una tautologia. L'oggetto perfetto si riferisce solo a se stesso⁵. Diventa impenetrabile. Ciò che mostra è il suo significato, e vuol significare soltanto ciò che mostra⁶. Nel cortocircuito del senso l'idea di perfezione è mediata. L'auto-riferimento tautologico rende senza fine la ricerca del significato e risveglia, attraverso la futilità, l'idea del significato come un processo il cui scopo si fonda sull'arbitrio. La tautologia della bellezza sconfigge le risposte. In questo modo l'opera è abbozzata: è un problema⁷.

La filosofia della domanda

L'assenza di risposte apre il presente all'osservatore, fintanto che questi è in grado di mantenersi all'altezza della visione momentanea. Chi riflette, conosce la presenza solo nella forma del passato. Il suo attimo è sempre trascorso. L'opera bella, impenetrabile, richiede consapevolezza, l'intelligenza di uno sguardo la cui visione è inconfutabilmente quella del pensiero⁸. L'opera senza significato incontra l'osservatore in un solo istante, il presente. La presenza è l'unica possibilità di accesso all'opera. La qualità dell'opera sta proprio nel determinare le condizioni della sua percezione. È la comprensione stessa ad essere descritta, non l'oggetto della comprensione. Chiunque non si lascia prendere dal presente, l'opera da lui si ritrae. L'opera senza significato ha il significato più profondo.

Note

¹ Le frasi qui citate e numerate, compreso il titolo, sono citazioni da James Lee Byars, tratte da una conversazione del novembre 1986. Lui stesso ha autorizzato la pubblicazione di queste sue opere.

² Con questa osservazione, James Lee Byars procede in modo simile all'autore con le sue proprie osservazioni. La frase di Byars è presa da Shakespeare, che ha una stretta parentela con "The Door for Innocence".

³ Ecco perché Beethoven dice: «La perfezione deve essere l'obiettivo di ogni vero artista», volendo intendere più l'intenzione che il risultato.

⁴ Mentre noi siamo di solito "sopraffatti" dalla bellezza.

⁵ Saremmo tentati di considerare la preferenza di Byars per il cerchio, il disco e la sfera come un'allusione alla coerenza, che richiama anche il concetto di tautologia.

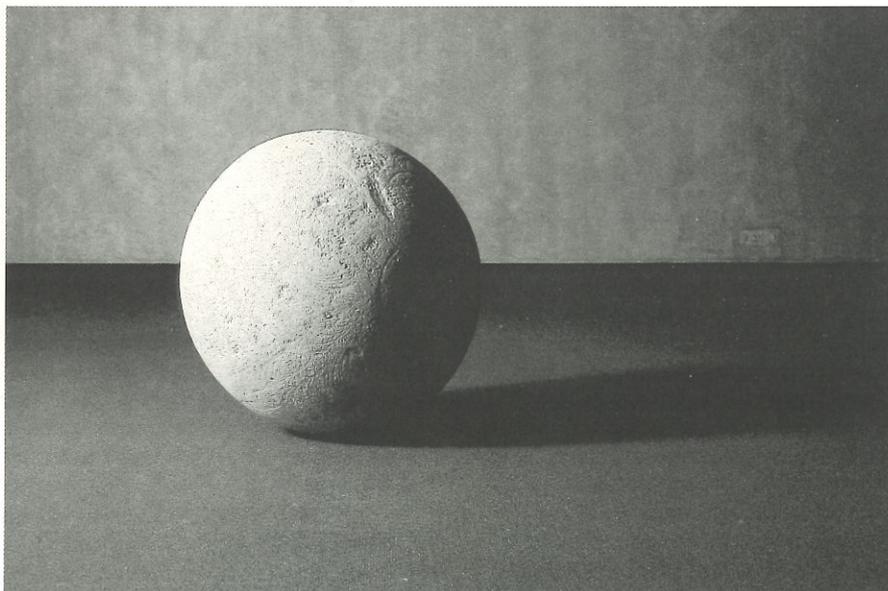
⁶ Per ribadire ancora una volta questo punto: per Byars, la Bellezza non è fine a se stessa, ma piuttosto un mezzo per creare l'impenetrabilità dell'oggetto.

⁷ Volendo fare allusione a quest'opera, si potrebbe seguire l'ambiguità che, sotto l'apparente semplicità, impregna l'opera di complessità; svela mentre nasconde; parla mentre tace; e, persino, mentre cade ha successo. La storia della perfezione imperfetta è soltanto un modo per riferirsi al problema-struttura dell'opera.

⁸ Per amore di chiarezza, vorrei ricordare Magritte, che si rammaricava del fatto che la gente avesse dimenticato come si fa a pensare con gli occhi. E, ad emendamento della "Teoria dell'immaginazione" di Sartre, bisogna dire: anche l'oggetto percepito è coscienza (e non in-coscienza). Che vi sia una certa congenialità tra Magritte e Byars è suffragato dalla citazione che segue: «L'arte, come la vedo io, consiste nell'unire le cose (grazie all'ispirazione) in modo tale che siano in grado di evocare *de jure* il mistero» (Magritte, tradotto da "Samtliche Schriften", pag. 456).

James Lee Byars

(James Lee Byars, *Beauty goes Avantgarde*, a cura di S. Schmidt-Wulfen, Colonia 1987).



The tomb of James Lee Byars, 1986, arenaria, diametro cm 100 ca.
Galleria Michael Werner, Colonia.

Cronologia

1932 James Lee Byars nasce a Detroit, Michigan, USA. Qui frequenta la Merrel Palmer School for Human Development e in seguito i corsi di Storia delle idee alla Wayne State University.

1957 Primo viaggio in Giappone seguito da altri sei in dieci anni. Byars per vivere dà lezioni di inglese. Tra i suoi allievi, suore e monaci buddisti a Kyoto.

1958 Prima mostra al Museum of Modern Art, New York, su invito di Dorothy Miller, sua prima acquirente.

1960 Sculture in pietra per il Whitney Museum of American art, New York: *Figure tantriche*.

1961 Prima personale alla Marian Willard Gallery, New York.

1962 «Paper of Kyoto»: mostra al museo d'arte moderna di Kyoto.

1964 Espone al Carnegie Institute di Pittsburgh il disegno *Black Crayon on Japanese Paper*.

1967 Mostra di J.L. Byars dalla collezione Lindley William Hubbel a Kyoto.

1968 *Question Book*, Museo Guggenheim, New York.

1969 Byars visita il Jet Propulsion Laboratory di Los Angeles. È invitato come ospite all'Hudson Institute, Croton-on-Hudson, N.Y., dove fonda il World Question Center. Incontra l'astronomo e matematico Freeman Dyson a Princeton. È ammesso a visitare il Pentagono. Nel mese di aprile la Wide White Space Gallery di Anversa diventa l'Institute for the Advanced Studies of James Lee Byars, dove Byars mette a punto la sua autobiografia, *Pink Book*. A Oxford incontra lo studioso di Wittgenstein J.I.M. Anscombe.

1970 Tiene conferenze al Nova Scotia College of Art and Design ad Halifax, Canada.

1971 Herman Daled di Bruxelles stampa *The Black Book*, di una sola pagina, oro su nero. Mostra sul *Black Book* alla Michael Werner Gallery di Colonia.

1972 Byars viene ammesso come ospite al Dipartimento di Teoria del Centro Europa per la Ricerca Nucleare di Ginevra. Mostra alla Michael Werner Gallery di Colonia.

1973 Incontro tra Byars e Joseph Beuys a Berlino in occasione di una conversazione sull'arte sperimentale organizzata da Christos M. Joachimides.

1974 Frequenta per un anno il DAAD (Deutschen Akademischen Austauschdienstes) a Berlino. «The Golden Tower» alla Rudolph Springer Gallery di Berlino e «The perfect Love Letter» al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

1976 «The Perfect Performance is Standing Still», Anversa, Museo ICC.

1977 «The Hundred One-Page Books» alla galleria Rolf Preisig di Basilea.

1981 «The Perfect Kiss» alla Fondazione De Appel, Amsterdam. Personale alla Michael Werner di Colonia dove espone *The Stone for the Senses, The Stone for Speech, The Spherical Book, The Bowl for Clairvoyance, The Book for Clairvoyance* e «The Classical Exhibition of to Be Quiet» alla galleria Helen van der Meij, Amsterdam.

1982 Espone *The Golden Hole for Speech, Planet Sign, The Stone for Perfect Speech* e *The Perfect Question* al Westphalischer Kunstverein di Münster. Partecipa alla collettiva «documenta 7», Kassel, con *The World's Tallest Golden Tower with Changing Tops*.

1983 Retrospettiva a Eindhoven, Museo Stedelijk van Abbe e all'ARC, Museo d'arte moderna della città di Parigi.

1984 Byars lavora a *Hundred Perfects*. Mostra «The Perfect Quiet» all'Institute of Contemporary Art di Boston. Personale alla Michael Werner Gallery di Colonia: *The Perfect Tear, The Hundred-year-old Book, The Stone Book, The Golden Tower with Changing Tops*.

1985 Personale alla Michael Werner Gallery di Colonia e alla Mary Boone and Michael Werner di New York: *The book of a Hundred Perfects with Four Sofas, The Halo, The Conscience*.

1986 Partecipa alla mostra «Alchemy», Biennale di Venezia, con *The Golden Tower*. Nella mostra «Homage à Beuys» di Lanbauchaus, Monaco, presenta *The Perfect Death in Honour of Joseph Beuys by James Lee Byars*. Delfi: *The Spinning Oracle of Delphi*. «The Philosophical Palace» a Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.

1987 «Beauty goes Avantgarde» alla Michael Werner Gallery di Colonia.

1989 Personale alla Mary Boone Gallery di New York. «The Palace of Good Luck», Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Torino.

© 1989 Castello di Rivoli - Museo d'Arte contemporanea e gli autori (traduzioni di Nicoletta Grimaldi)
redazione: Script Studio
composizione: Graphis
stampa: Tipografia Torinese