



PRACTICE OF READING

BY LUIGI FASSI

Centered on questions of reading and narration, Alejandro Cesarco's practice subtly explores the philosophical notion of text, its significance, and its autonomy. This New York-based artist strives to define the network of relationships between a work and its reader by defining the set of responsibilities embedded in the practice of reading. Talking about the reader's space of freedom and how it travels throughout the text, Cesarco navigates the sphere of memory and loss, the meaning of Tragedy, and the generative idea of translation.

Luigi Fassi: I am fascinated by the principle of classification that pervades your practice. It seems like a logical principle that you apply in a very personal, intimate way. I am thinking of "Index", a series of works that provide quotes, sources and names referring to specific page numbers of books which don't actually exist. How did you develop this interest?

Alejandro Cesarco: In terms of my use of classification as a working method, I think it has to do with a fascination with how meaning is constituted and felt. That is, how a system of organization constructs and furthers a narrative. For example, in the work you mention, "Index", I use autobiographical and intellectual references to



This page - *Present Memory*, 2010.
Courtesy: Murray Guy, New York.

Opposite - *Turning Some Pages*, 2010.
Courtesy: the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin.

present a text that is alluded to, but never made explicit. I use at least two systems of classification and intermingle them. The index pieces foreground classification itself: its limits and inconsistencies, and its subjective nature. In fact, there never seems to be a single system of classification involved. I am not only referring to the classification that occurs as the work is being produced, but perhaps more importantly, the systems in operation while decoding it. The differences between reading and looking, the references to the culture and technologies of the book, to the linguistic turn that occurs within historic conceptualism, and the different sets of expectations and responsibilities implied by their respective uses. As you see, I keep going in circles around questions of reading. I am interested in this, in continuing to address the act of produc-

tion as a practice of reading. And by reading, I mean to include the network of relations that every text presents and, again, to understand how meaning is possible and by what means. I am referring to the conditions that make the text possible, as well as the consequences or effects that this text produces.

LF: I like this notion you suggest of reading as an act that opens up a network of different relations. It seems memory plays an essential role within this network, even as a way of classifying meanings. In *Zeide Isaac* (2009), your grandfather reads out a script you wrote for him that addresses the philosophical meaning of remembering. It becomes clear from the first words of the text that your grandfather was in a concentration camp during the Second World War and has been engaged in figuring out a way to bear witness to what he went through there, to struggle against oblivion and dissolution. The work explores the shift between history and memory, facts and feelings. How did you handle this subject?

AC: *Zeide Isaac* is less a traditional documentation of a survivor bearing testimony, since it actually describes my grandfather's experience only tangentially, and more of a way to explicitly address the possibilities, limitations and responsibilities of testimony. What does it mean to testify? From what point does one testify and for whom? As you mention, the script is about the role of testimony in the psychological evolution of the witness and of the collective conscience. My grandfather, in this case, represents the embodiment of a troubling conflation between personal and collective memory, attesting to the past and to the continuing presence of the past in the present. *Zeide Isaac* addresses the evolution of testimony over time and cautions against the misuse of "remembered facts" and their possible reduction to sound bites, especially now that most direct witnesses to the Holocaust are slowly dying off. This layering of narrative voices and the passage of time between the event and its retelling, from first-hand experience to the third generation, is allegorically implied in my grandfather's passage from witness to actor.

LF: In this work, the text read by the voice-over plays a seminal role as a way to shape and convey a discourse. I would like to know more about how you see the notion of text, which comes up in different ways and with different implications throughout your practice. For instance, you seem to use it to move in a subtle space between fiction and reality.

AC: I'm interested in the idea that the framing – that is to say, the context and the reader's own expectations of the text – are what ultimately constitute the text itself. In other words, one text might differ from another, no so much because of the text itself but the way in which it is read. And I'm interested in this idea, both because it hints at defining a set of responsibilities for the reader (or in this case, viewer) and because I think that at the core of these responsibilities is the definition of reading as a creative, generative act. Your question also inevitably brings Roland Barthes to mind; as you know, he is often equated with the pleasure of reading and the reader's right to read idiosyncratically. All of this leads me to the idea of translation, which seems to be a perfect metaphor for the possibility of reading as writing. In fact, the idea of translation and the notion of narrative, more precisely, the notion of a translated narrative, is a recurrent concern in my work.

LF: This reminds me of the seven readers described by Italo Calvino in the next-to-last chapter of *If on a Winter's Night a Traveler*. Indeed, each of those readers approach reading as a generative act defined by a diverse set of subtle and nuanced expectations. Some years ago you also did a piece inspired by that book, *Untitled (Dante/Calvino)* (2004). More recently, in *The Two Stories* (2009) you have addressed the multifaceted notion of reading.

AC: The first work that you mention consisted in ten different published translations of the first canto of *The Divine Comedy*, each titled after a chapter in Calvino's book. The chosen translations spanned over a hundred years, so they reflected not only differences in interpretation but changes in the language itself. In short, the work addresses the impossibility of faithful repetition. In *The Two Stories*, a story is being read out loud to an audience in a private family room. What we hear, in voice-over, is actually not the story being told, but the thoughts of the person reading the story; the instances of distraction, nervousness, etc. The camera follows the reader's gaze as it goes from the text to the different objects and people in the room. The work presents an environment or mood where meaning is created. It is, in a way, a "shy" work of art, in the sense that it directly addresses the discomforts of its own presentation. The narrative takes as its starting place a text by Felisberto Hernández, a Uruguayan author from the first half of the 20th century. The point of view of re-reading this text is to self-consciously look at the text as text – a very modernist trope. The work seems to be asking how the text carries its significance, how autonomous it is



of its reader, and in keeping with the slightly surrealist tone of the original, how the text understands itself. How does it articulate new relations? And to turn the table around a bit, isn't your work as a curator and critic also primarily centered on questions of reading, storytelling, and forms of appropriation? Perhaps this is a fundamental and unanswerable question, but what do you think constitutes the differences, or the need to differentiate, between our activities?

LF: Curating, as you suggest, is a system of coexistence between reading, storytelling and appropriation. I think this coexistence of diverse elements and centers generates a hermeneutic of curating, which consists more in accompanying meanings than producing them. I see curating more as a mode of understanding, coming always and only after the artist's activity. But I'd like to ask you now what the seminal references have been in your investigation focused on the role of the text. *Everness* (2008) seems to be another clue in this regard. The central part of it is a remake of the last scene in Joyce's short story "The Dead", from *Dubliners*. Literature and its theory seem to be the strongest influence in your practice.



AC: I should point out that I am not academically trained in either literature or theory, so all my readings are in fact made from the position of an amateur. A position that abounds in insecurity and indeterminacies. But does this address your question? In regard to *Everness*, it is a film comprised of five chapters: a remake of the very last scene of "The Dead", a monologue on the meaning of Tragedy, a breakfast scene, and two songs: one from the Spanish Civil War and another from Brazil's Tropicalista movement. The work is about first love and the loss of innocence, and relates them to notions of classic literary tragedy. As you say, the work primarily centers on an emotionally handicapped couple at the moment when their inability to access their own passions is articulated through language. The work also attempts to address how one can continue after admitting this. That is, how does one go on after admitting one's inability to match a previous intensity, how does one continue with oneself after admitting such defeat?

LF: You are the director of Art Resources Transfer, a publishing house engaged in publishing a series of artists' conversations. It seems to be almost an intersection of art and literature, as well as a concrete, book-based realization of some of your thoughts about the notion of text, a temporary landing place for your indeterminacies as a reader. Do you keep a clear line of separation between this project and your independent work, or, as I assume, do you consider it a part of your practice?

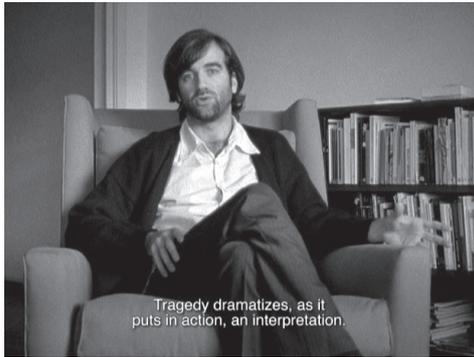


AC: The conversation series "Between Artists" has been a wonderful opportunity to somehow eavesdrop on a specific chapter in the oral history of art. The series is set up in a way where I invite an artist and they select the person to have a conversation with. In this way, I delegate my curatorial responsibility somewhat and try to keep the series from being merely a reflection of my own interests. But in fact, the series often times ends up being a three-way form of collaboration. The series considers artist-to-artist conversations to be an interesting point of intersection for art criticism, art history and personal histories of contemporary practice. I do consider the books to be an extension of my practice, and though I think for some people this adds a different layer of context and meaning, the books are intended to stand on their own and refer more to the two other participating artists.

LF: Another interesting book project you realized is *Dedications* (2003), a book collecting all the dedication-pages from your personal library. It reveals the authors' thoughts and affection for mentors, friends and lovers. You have described this work as a definition of audience. I am interested in this, since it reminds me of what you were saying before about the notion of text as something constituted by framing and context.

AC: I think of the *Dedications* book as both a definition of audience and as a compilation of affection. Again, I think that what every book presents is an axis of relationships. The dedication page somehow indicates the author's intended first reader, or ideal reader, thus justifying why and for whom the work was made.

TANYA LEIGHTON



Alejandro Cesarco's apartment in Brooklyn, New York.

Top - Everness, 2008. Courtesy: Murray Guy, New York.

TANYA LEIGHTON

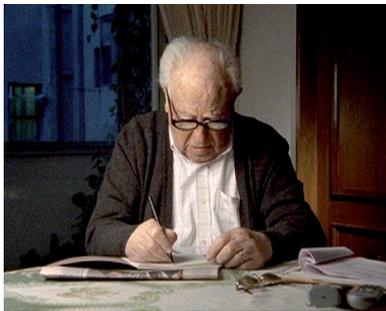


Fade Out, 2002. Courtesy: the artist
and Tanya Leighton Gallery, Berlin.

MOUSSE 25 ~ *Alejandro Cesarco*

DI LUIGI FASSI

Incentrato su lettura e narrazione, il lavoro di Alejandro Cesarco indaga il concetto filosofico di testo, e il modo in cui un testo veicola il proprio significato e la propria autonomia. L'artista newyorchese s'interessa al network di relazioni che s'instaurano tra un'opera e il suo fruitore, tentando di definire le responsabilità insite nell'atto stesso dell'interpretazione. Parlando dello spazio di libertà del lettore e di come tale spazio si sposti nel testo, Cesarco tocca memoria e perdita, indaga il significato della tragedia classica e le possibilità creative della traduzione.

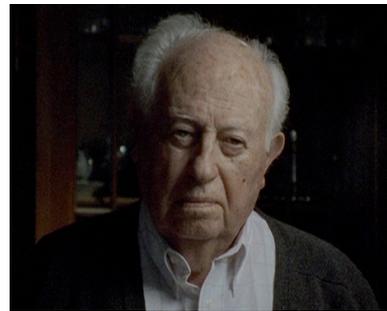


luigi fassi: Mi affascina il principio di classificazione che attraversa la tua pratica artistica. Sembra un principio logico, che utilizzi in modo molto personale, quasi intimo. Penso, per esempio, a "Index", una serie di opere che fornisce citazioni, fonti e nomi che fanno riferimento a numeri di pagina specifici di libri che in realtà non esistono. In che modo hai sviluppato questo interesse?

alejandro cesarco: Per quanto riguarda la classificazione come metodologia operativa, credo che riguardi il fascino per i modi in cui il significato è costituito e percepito, cioè per come un sistema organizzativo costruisce e sviluppa una narrazione. Per esempio, nell'opera "Index" da te citata, mi servo di riferimenti autobiografici e intellettuali per mettere in scena un testo che è sempre oggetto di allusioni ma mai esplicitato. Uso almeno due sistemi di classificazione e li mescolo l'uno con l'altro. Le opere sull'indice pongono in primo piano la classificazione stessa: i suoi limiti, le sue incoerenze e la sua natura soggettiva. In effetti, non si ha mai l'impressione che a operare sia un unico sistema di classificazione. Non mi riferisco solo alla classificazione che avviene nel momento in cui l'opera è prodotta, ma anche – cosa forse più importante – ai sistemi impegnati nella sua decodifica. Le differenze tra leggere e guardare, i riferimenti alla cultura e alle tecnologie del libro, la svolta linguistica che avviene all'interno del concettualismo storico e i differenti insiemi di aspettative e responsabilità determinati dai loro rispettivi usi. Come vedi, continuo a girare intorno a questioni che riguardano l'atto della lettura. È questo che m'interessa, continuare a occuparmi dell'atto della produzione come pratica di lettura. E quando parlo di lettura intendo anche la rete di relazioni che ogni testo propone e, ancora, la comprensione di come sia possibile il significato e di quali mezzi esso si serva per significare. Mi riferisco alle condizioni che rendono possibile il testo e alle conseguenze o agli effetti che questo testo produce.

lf: Mi piace la nozione da te proposta di lettura come atto che apre la strada a una rete di rapporti diversi. Sembra che il ricordo ricopra un ruolo essenziale in questa rete, anche come forma di classificazione dei significati. In *Zeide Isaac* (2009), tuo nonno legge un testo che hai scritto per lui e che tratta del significato filosofico dell'atto di ricordare. Nel testo appare chiaro, fin dalle prime parole, che tuo nonno è stato in un campo di concentramento, durante la Seconda Guerra Mondiale, e si è impegnato nel cercare un modo per testimoniare quello che aveva vissuto in quel luogo, per combattere contro l'oblio e la dissoluzione. Le opere si occupano di questo slittamento tra Storia e memoria, tra fatti e sentimenti. Come hai trattato questo argomento?

ac: *Zeide Isaac* non è, in realtà, il tradizionale documento di un sopravvissuto che porta la propria testimonianza. L'opera racconta solo tangenzialmente l'esperienza di mio nonno e lo fa più per discutere le possibilità, i limiti e le re-



This column – *Zeide Isaac*, 2009.
Courtesy: Murray Guy,
New York.

Opposite – *Index (a reading)*, 2007-08.
Courtesy: Murray Guy,
New York.

sponsabilità della testimonianza. Che cosa significa testimoniare? Da dove e per chi si testimonia? Come hai detto, il copione parla del ruolo della testimonianza nell'evoluzione psicologica del testimone e della coscienza collettiva. Mio nonno in questo caso rappresenta l'incarnazione di una fusione problematica tra memoria personale e memoria collettiva, che attesta il passato e la sua presenza continuativa nel presente. *Zeido Isaac* tratta dell'evoluzione della testimonianza nel tempo e ci mette in guardia sugli usi scorretti dei "fatti ricordati" e sulla loro possibile riduzione a spezzoni sonori, in particolare adesso che i testimoni diretti dell'Olocausto stanno lentamente morendo tutti. Questa stratificazione di voci narrative e il lasso di tempo tra l'evento e il momento in cui viene rinarrato, tra l'esperienza di prima mano e la terza generazione, sono allegoricamente rappresentati dalla trasformazione di mio nonno da testimone in attore.

lf: In quest'opera il testo letto dalla voce fuori campo gioca un ruolo essenziale nel dar forma e nel veicolare un discorso. Vorrei che mi dicessi qualcosa di più sulla tua concezione di testo, che è presente, in forme diverse e con implicazioni diverse, in tutta la tua pratica artistica. Per esempio, pare che tu te ne serva per muoverti nello spazio ristretto che separa la finzione e la realtà.

ac: M'interessa l'idea che la cornice — cioè il contesto e le aspettative del lettore riguardo al testo — sia ciò che in definitiva costituisce il testo stesso. In altre parole, è possibile che un testo differisca da un altro meno per il testo in sé che per il modo in cui è letto. E quest'idea m'interessa sia perché suggerisce la necessità di definire un insieme di responsabilità per il lettore (o, in questo caso, lo spettatore) sia perché penso che al centro di tali responsabilità vi sia la definizione della lettura come atto creativo, generativo. La tua domanda, inoltre, richiama inevitabilmente alla mente Roland Barthes. Come ben sai, egli viene spesso messo in rapporto con il piacere della lettura e il diritto del lettore a una lettura idiosincratica. Tutto ciò mi porta all'idea di traduzione, che sembra essere una metafora perfetta per la possibilità della lettura come scrittura. In effetti, l'idea di traduzione e la nozione di narrazione — più precisamente la nozione di una narrazione tradotta — sono temi ricorrenti nel mio lavoro.

lf: Questo mi ricorda i sette lettori descritti da Italo Calvino nel penultimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Infatti ciascuno di quei lettori si accosta alla lettura come atto generativo definito da un insieme variegato di aspettative sottili e ricche di sfumature. Alcuni anni fa anche tu hai realizzato un'opera ispirata a quel libro, *Untitled (Dante/Calvino)* (2004). Più recentemente è in *The Two Stories* (2009) che hai affrontato la nozione di lettura e del suo carattere multifaccettato.

ac: La prima opera da te citata consisteva in dieci diverse edizioni tradotte del primo canto della *Divina Commedia*, ciascuna recante per titolo quello di un capitolo del libro di Calvino. Le traduzioni scelte coprivano un lasso temporale di un secolo, perciò riflettevano non solo differenze interpretative, ma anche cambiamenti nella lingua stessa. In breve, l'opera tratta dell'impossibilità di una ripetizione fedele. In *The Two Stories*, una storia viene letta ad alta voce a un pubblico in un ambiente domestico, familiare. Quella che sentiamo, attraverso la voce fuori campo, in realtà non è la storia narrata, ma sono i pensieri della persona che legge la storia; questioni che riguardano la distrazione, il nervosismo, ecc. La macchina da presa segue lo sguardo del lettore mentre si sposta dal testo ai diversi oggetti e alle persone presenti nella stanza. L'opera presenta un ambiente o uno stato d'animo nel contesto del quale viene creato il significato. È, in un certo qual modo, un'opera d'arte "timida", nel senso che si occupa direttamente dei disagi legati alla propria presentazione. La narrazione prende come proprio punto di partenza un testo di Felisberto Hernández, un autore uruguayano della prima metà del Novecento. La prospettiva implicata nella rilettura di questo scritto è quella di una visione consapevole del testo in quanto testo — un tropo decisamente modernista. L'opera sembra chiedersi in che modo il testo veicola i propri significati, quanta autonomia abbia rispetto al lettore e, in sintonia con il tono vagamente surrealista dell'originale, in che modo comprenda se stesso e articoli i nuovi rapporti. E, per rovesciare un momento le posizioni, il tuo lavoro come curatore e come critico non è anch'esso incentrato principalmente su questioni relative alla lettura, al racconto e a forme di appropriazione? Forse è una domanda fondamentale e priva di risposta, ma da che cosa pensi siano costituite le differenze — o la necessità di individuare delle differenze — tra le nostre attività?

lf: L'attività curatoriale, come da te suggerito, è un sistema in cui coesistono lettura, racconto e appropriazione. Penso che questa coesistenza di diversi elementi e centri generi un'ermeneutica dell'attività curatoriale, che

consiste più nell'accompagnare i significati che nel produrli. Vedo l'attività del curatore più come una modalità di comprensione che viene sempre e solamente dopo l'attività dell'artista. Ma adesso mi piacerebbe chiederti quali sono stati i riferimenti più importanti per te nella tua indagine sul ruolo del testo. *Everness* (2008) sembra offrirti un altro indizio a tale riguardo. La parte centrale di quest'opera è un remake dell'ultima scena de "I morti" di Joyce, una novella tratta da *Gente di Dublino*. La letteratura e la sua teoria sembrano essere l'influenza più importante nella tua attività artistica.

ac: Devo precisare che non ho ricevuto una formazione accademica né in letteratura né nella sua teoria, per cui tutte le mie letture sono fatte a partire dalla posizione del dilettante. Un luogo che abbonda di insicurezze e indeterminazioni. Ma con questo ho risposto alla tua domanda? Per quanto riguarda *Everness*, si tratta di un film diviso in cinque capitoli: un remake dell'ultimissima scena de "I morti", un monologo sul significato di tragedia, la scena di una colazione e due canzoni: una della guerra civile spagnola e una del movimento tropicalista brasiliano. L'opera parla di un primo amore e della perdita dell'innocenza e li

mette in rapporto con le varie nozioni di tragedia letteraria classica. Come dici tu, l'opera è incentrata principalmente su una coppia con difficoltà a livello emozionale, ritratta nel momento in cui l'incapacità dei due di accedere alle loro passioni è espressa attraverso il linguaggio. Il lavoro cerca anche di discutere il modo in cui è possibile continuare dopo una simile ammissione. Cioè, come si va avanti dopo aver ammesso la propria incapacità di essere all'altezza di un'intensità precedente? Come si può continuare dopo aver ammesso una simile sconfitta?

lf: Sei il direttore di Art Resources Transfer, una casa editrice impegnata nella pubblicazione di una serie di conversazioni tra artisti. Sembra quasi un'intersezione tra arte e

letteratura ed è anche una realizzazione concreta, in forma di libro, di alcune tue idee sul concetto di testo, un punto di approdo temporaneo per le tue indeterminazioni come lettore. Mantieni una linea di separazione netta tra questo progetto e le tue opere indipendenti, o, come suppongo, consideri questa attività una parte della tua pratica di artista?

ac: La serie di conversazioni "Between Artists" è stata una splendida opportunità per ascoltare, in un certo senso di nascosto, un capitolo specifico della storia orale dell'arte. La serie è organizzata in modo tale che sono io a invitare un artista e lui (o lei) sceglie con chi conversare. Così, in un certo modo, delego la mia responsabilità curatoriale e prendo le distanze, cercando di fare in modo che la serie stessa non sia un semplice riflesso dei miei interessi. Ma, in effetti, essa finisce molto spesso per diventare una forma di collaborazione a tre. La conversazione tra due artisti è vista come un interessante luogo d'intersezione per la critica e la storia dell'arte e per storie personali di pratiche artistiche contemporanee. Considero questi libri un'estensione del mio lavoro. Però, sebbene pensi che ciò aggiunga uno strato ulteriore, in termini di significato e di contesto, i libri sono pensati per essere autonomi e si rapportano in misura maggiore agli altri due artisti partecipanti.

lf: Un altro interessante progetto di libro da te realizzato è *Dedications* (2003) un volume che raccoglie tutte le pagine con dediche della tua biblioteca personale. Esso rivela i pensieri e l'attaccamento degli autori a mentori, amici e amanti. Hai descritto quest'opera come una definizione di pubblico. M'interessa questa affermazione; mi ricorda quel che dicevi prima a proposito della nozione di testo come qualcosa che è costituito dalla cornice e dal contesto.

ac: Per me il libro *Dedications* è sia una definizione di pubblico sia una raccolta di affetti. Di nuovo, ritengo che ciò che ogni libro ci propone sia un asse di rapporti. Le pagine con le dediche, in un certo senso, indicano quali fossero i primi lettori, o i lettori ideali, a cui pensavano gli autori, giustificando in questo modo perché e per chi l'opera veniva creata.

