

Sant'Andrea de Scaphis

SANT'ANDREA DE SCAPHIS
VIA DEI VASCELLARI, 69
00153 ROME, ITALY

KERSTIN BRÄTSCHE / EDUARDO PAOLOZZI
SUN SWALLOWER

JUNE 30 - AUGUST 27, 2021

The Spirit is everywhere. How then, does the spiritual imagination pass through material? According to writer Erik Davis, the ghost is always in the machine. In his 1998 book *TechGnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Davis charts how mysticism is bound up in the progress of technologies of communication, opposing Modernity's disenchantment, and its 'crisp, secular game plans of economic development, skeptical inquiry, and material progress.' Indeed, critic Lewis Mumford called this industrial image of technology the 'myth of the machine', and likewise, Davis suggests mythogenesis continues into an information age that's all but otherwise been forsaken to rationalism.

The three metal sculptures in *Sun Swallower* represent Eduardo Paolozzi's shift from casting in bronze to aluminum during the early 1960s. At the time, aluminum offered the artist, who was preoccupied with a renewed personal interest in Futurism, a relatively untouched material to work with; one that Mumford had attributed to the aptly descriptive 'neotechnic' – a term that could be considered a stage in evolutionary engineering, much like how the Neolithic describes the Stone Age. Writing on Paolozzi's contribution to the sculptural field in 1964, art historian Herbert Read noted that '[...] his new images, functionless machine-tools, or sterile computers, derive not from the debris of industrialization, but from the rational order of technology...'. Picking up on the artist's usage of the word 'idol' in some of the titles of his work from this period, Read posited animist tendencies in his technical practice.

If Paolozzi 'engineered' his sculptures, then he did so in the spirit of the inventors Ctesibius and Philo of Byzantium who worked out of Alexandria when, as Davis has noted, 'during its heyday' the Egyptian city 'was home to the makers.' In the age of antiquity, Alexandria 'resonates with our contemporary urban culture like no other city of the ancient world.' Then came Heron, 'the Machine Man', whose 'gadgets were wonderous rather than useful – magical machines that paradoxically eroded the cultural authority

Sant'Andrea de Scaphis

of the very rational know-how that stimulated their design in the first place.' Paolozzi's *The Twin Towers of the Sfinx – State II* might suggest Egyptian architecture, but it also bears semblance to a cathedral, a soundsystem, or a kind of Hellenistic Wurlitzer. A shapeshifter then... Perhaps, in the deconsecrated space of Sant' Andrea De Scaphis, it takes the place of the pipe organ – an instrument Ctesibius not only played but invented its precursor.

Where Paolozzi could be thought of as *mechnikos* then Kerstin Brätsch reimbues the medieval arts with gnostic ideas. Over the last ten years, she has worked with stained glass, melting down leftovers from church windows or shards from coats of arms in a continual, alchemical process encoding molten data from the past into the present. Suspended from the rafters by bespoke armatures resembling tech-insectoid limbs, the artist wanted 'something alien and animatronic holding these ancient glassworks' in this sanctum. Aside from stained glass' obvious association within places of worship, titles such as *Enki (Sohn)*, *Nammu (Mutter)*, *Hugin (Gedanke)* and *Muminn (Gedächtnis)* (all 2012-21) nod to early civilizations, to mythos. Enki and Nammu are the names of Sumerian gods of water and knowledge. In Norse mythology, Huginn and Muninn are a pair of ravens that brought back news to Odin, whispering gossip into the All-Father's ear. They were carriers of information, like technology. And like water, knowledge flows.

Similarly, Brätsch's works in stucco marmo are informational. They hover between the glyph, the rune, and the pictograph – forms of language that have crossed the sands of time. The artist refers to them as brushstrokes, a reminder that she speaks the language of painting. But what is such a gesture, if not magic? Like an inscription, cast into the air. If writing is *techne*, 'spelling is, in fact, a spell.' Within the Church, the effigy to the Word made flesh, these fossilized spells illuminate the walls of a science-fictional archeological site: their radiant, occult textuality nurturing Paolozzi's metal machines. Yet rather than eclipse one another, in this spiritual junkyard, together, the ancient and the modern oscillate wildly.

Saim Demircan

Sant'Andrea de Scaphis

SANT'ANDREA DE SCAPHIS
VIA DEI VASCELLARI, 69
00153 ROMA, ITALIA

KERSTIN BRÄTSCHE / EDUARDO PAOLOZZI
SUN SWALLOWER

30 GIUGNO - 27 AGOSTO, 2021

Lo Spirito è ovunque. Come fa allora l'immaginazione spirituale a infondersi nella materia? Secondo lo scrittore Erik Davis, il fantasma anima la macchina perpetuamente. Nel suo libro del 1998 *TechGnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Davis spiega come il misticismo sia legato al progresso delle tecnologie della comunicazione, contestando il disincanto tipico della Modernità e le sue "precise, secolari strategie di sviluppo economico, l'indagine scettica e il progresso materiale". Il critico Lewis Mumford ha chiamato questa immagine industriale della tecnologia il "mito della macchina"; similmente, Davis suggerisce che la mitogenesi prosegua in un'era dell'informazione che è tutto fuorché incline al razionalismo.

Le tre sculture di metallo in *Sun Swallower* segnano il passaggio di Eduardo Paolozzi dalla fusione in bronzo all'alluminio, durante i primi anni Sessanta. A quel tempo, l'alluminio si offriva all'artista, assorbito da un rinnovato interesse personale per il Futurismo, come un materiale relativamente vergine con cui lavorare; un materiale cui Mumford aveva attribuito il termine, appropriatamente descrittivo, di "neotecnico" – definizione che potrebbe essere interpretata come un nuovo stadio nell'ingegneria evolutiva, proprio come "neolitico" indica l'età della pietra. Commentando il contributo di Paolozzi alla ricerca scultorea, nel 1964 lo storico dell'arte Herbert Read ha scritto che "[...] le sue nuove figure, macchine–utensili senza funzione, o sterili computer, non derivano dalle scorie dell'industrializzazione, ma dall'ordine razionale della tecnologia...". Richiamandosi all'uso che l'artista fa della parola "idolo" in alcuni titoli delle opere di questo periodo, Read ipotizza tendenze animiste nella sua pratica.

Se Paolozzi ha "congegnato" le sue sculture, allora lo ha fatto nello spirito degli inventori Ctesibio e Filone di Bisanzio, che lavoravano ad Alessandria d'Egitto proprio quando – come riporta Davis – la città stava vivendo il suo periodo d'oro ed era conosciuta come "la casa dei creatori". In quel

¹ Traduzione della traduttrice

Sant'Andrea de Scaphis

tempo lontano, Alessandria “fa risuonare la nostra cultura urbana contemporanea come nessun'altra città del mondo antico”. Poi venne Heron, "l'Uomo Macchina", i cui "ritrovati erano più sorprendenti che utili – congegni magici, che paradossalmente erodevano l'autorità culturale della stessa competenza razionale che in origine ne aveva stimolato il design". *The Twin Towers of the Sfinx - State II* di Paolozzi potrebbe suggerire un'architettura egizia, ma ha anche le sembianze di una cattedrale, di un soundsystem, oppure di una sorta di Wurlitzer ellenistico. Una presenza mutaforma... Nello spazio consacrato di Sant'Andrea De Scaphis potrebbe prendere il posto di un organo a canne – strumento che Ctesibio non solo suonava, ma di cui aveva inventato un modello precursore.

Se Paolozzi può essere pensato come un *mechnikos*, Kerstin Brätsch, dal canto suo, intride le arti medievali di idee gnostiche. Negli ultimi dieci anni l'artista ha lavorato con il vetro colorato, fondendo avanzi di finestre provenienti da chiese o frammenti di stemmi, in un processo alchemico senza sosta, che ha ricodificato i dati fusi dal passato nel presente. All'interno di questo santuario, Brätsch voleva "qualcosa di alieno e animatronico a sorreggere queste antiche vetrate", che appaiono sospese alle travi tramite strutture su misura simili a membra tecno-insettoidi. A parte l'ovvia associazione del vetro colorato con i luoghi di culto, alcuni titoli, quali *Enki (Sohn)*, *Nammu (Mutter)*, *Hugin (Gedanke)* e *Muminn (Gedächtnis)* (tutti 2012–21), fanno invece riferimento alle prime civiltà e al mito. Enki e Nammu sono i nomi degli dèi sumeri dell'acqua e della conoscenza; nella mitologia norrena, Huginn e Muninn sono una coppia di corvi che riferiscono notizie a Odino: sussurrano i pettegolezzi nell'orecchio del Padre del Tutto. Sono trasmettitori di informazioni, come la tecnologia. E, come l'acqua, lasciano che la conoscenza fluisca.

Anche le opere di Brätsch in stucco marmo sono “informative”, in modo analogo. Si collocano a metà tra il glifo, la runa e il pittogramma: forme di linguaggio che hanno attraversato le sabbie del tempo. L'artista ne parla usando il termine “pennellate” – il che ci riporta al suo legame con la pittura. Ma cos'altro può essere un gesto del genere, se non magia? E' come un'iscrizione, tracciata nell'aria. Se la scrittura è *techne*, "l'ortografia è, allora, un incantesimo". All'interno della chiesa, effigie del Verbo fattosi carne, questi incantesimi fossilizzati illuminano le pareti di un sito archeologico ormai fantascientifico: la loro testualità radiosa e occulta nutre le macchine metalliche di Paolozzi. Eppure, piuttosto che eclissarsi a vicenda, in questa discarica spirituale, l'antico e il moderno oscillano selvaggiamente, e di concerto.

Saim Demircan

tradotto da Marta Federici