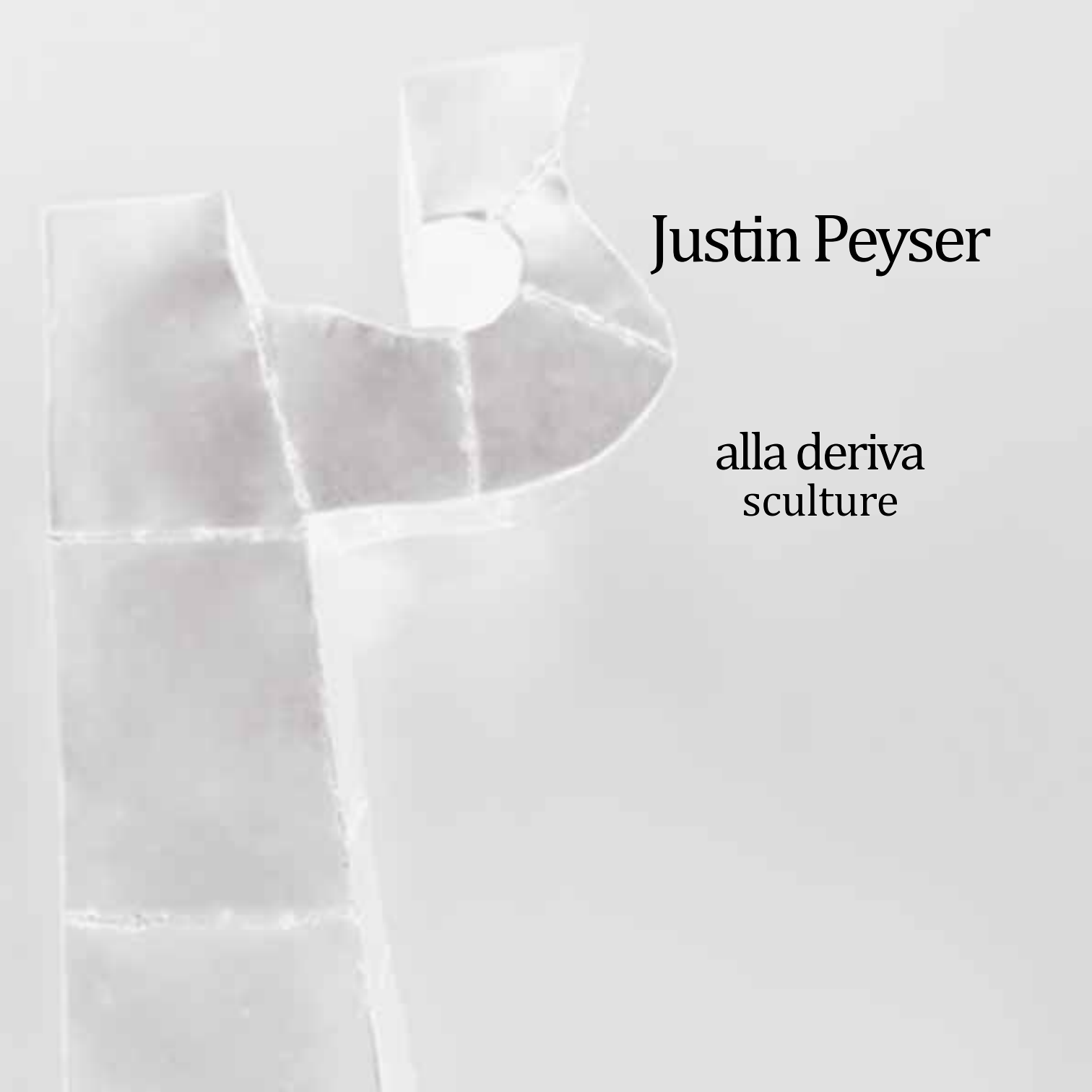
alla deriva



Justin Peyser

alla deriva
sculture

A Michelle

Padre Elia Kilaghbian,
Abate Generale della Congregazione Mechitarista, Centro Culturale Moorat Raphael

Introduzione

La mostra "Alla Deriva", dello scultore americano Justin Peyser, è per il nostro Collegio Armeno Moorat Raphael un'ulteriore conferma dell'ampio respiro culturale che intendiamo dare alle attività artistiche che si svolgono a Palazzo Zenobio.

Nel lavoro di Peyser abbiamo riconosciuto quell'impegno morale ed intellettuale che da sempre fa della ricerca artistica qualcosa di più importante della semplice bellezza e al contrario contraddistingue proprio attraverso le sue azioni e nei pensieri

quegli elementi che noi riteniamo tra i più importanti per la formazione degli uomini d'oggi.

Queste sono appunto le iniziative nelle quali ci riconosciamo e sulla base delle quali fondiamo la nostra odierna e futura proposta artistico/culturale, affidata in questi casi alle sapienti e ponderate scelte di Marco Agostinelli.

Il messaggio di speranza che l'artista vuole donare al pubblico portando nel Salone degli Specchi le sue sculture...alla deriva..., riempie di gioia e di vitalità le antiche mura di Ca' Zenobio.

Nel segno di questo simbolico incontro, come superamento insieme delle avversità della vita, il Collegio Armeno Moorat Raphael, è lieto di accogliere da sempre culture diverse e forti stimoli internazionali, perchè proprio nel nome di questi elementi determinanti si è fondata da sempre la nostra cultura.

Soprattutto per noi armeni a Venezia, che da Mechitar di Sebaste in poi abbiamo fatto della didattica, della ricerca, della cultura e dell'arte, un sistema educativo specifico, fondamentale, direi quasi un "modo di vita".

Introduction

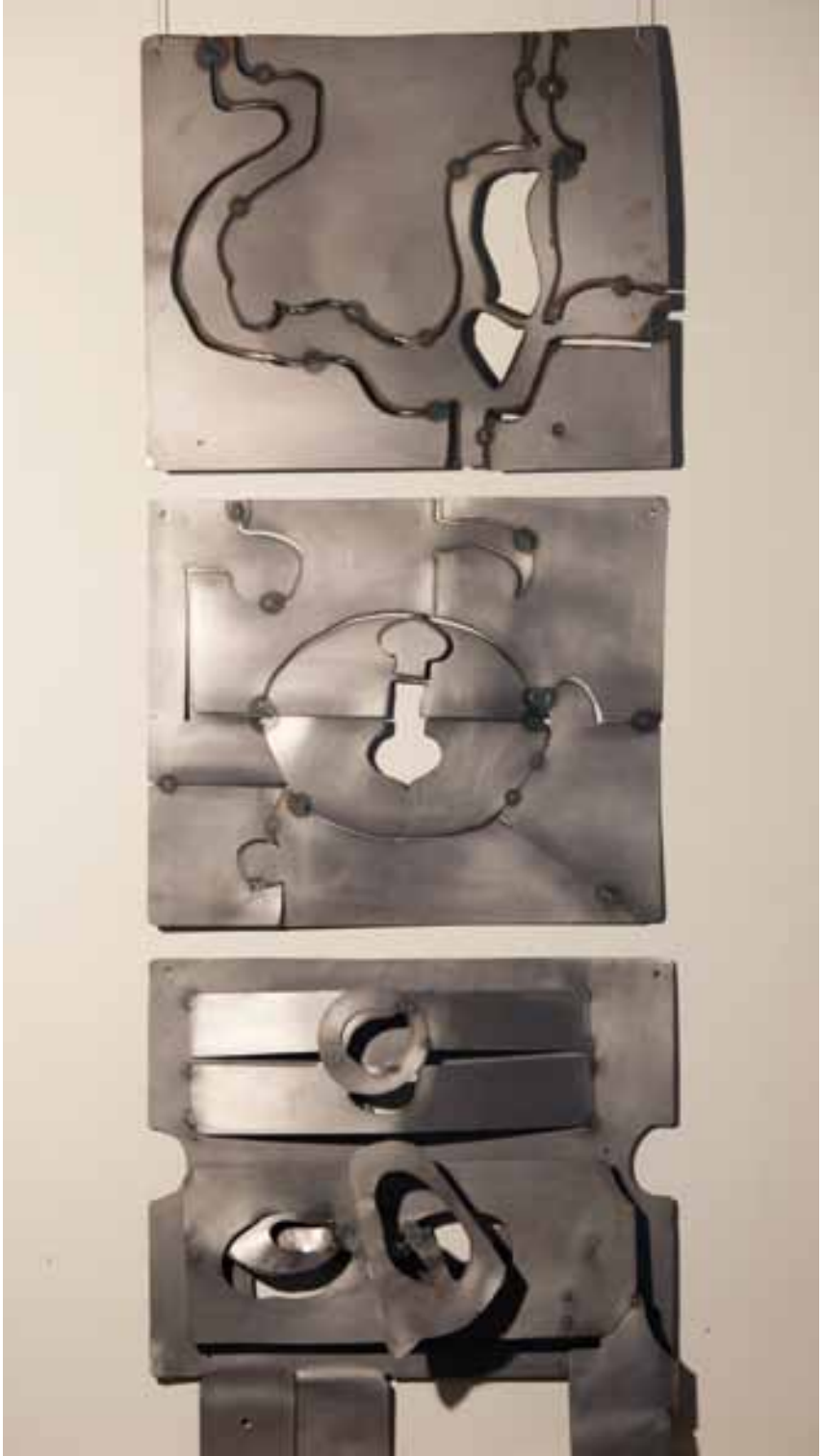
For the Moorat Raphael Armenian College, the show "Adrift" by American sculptor Justin Peyser is yet another affirmation of the breadth of culture that we seek to offer in our artistic programming at Ca' Zenobio.

We have recognized in Peyser's work, the artistic and intellectual commitment that has always made artistic discovery something more important than simple beauty and that instead highlights through action and thought those elements that we hold to be among the most important for the formation of men and women today.

Indeed, these are the projects in which we recognize ourselves and on the basis of which we ground our current and future artistic offerings, entrusted in this case to the careful and astute selection of Marco Agostinelli.

The message of hope that the artist wants to present to the public in bringing his show "Adrift" to the Sala degli Specchi fills the antique walls of Ca' Zenobio with joy and vitality.

On the occasion of this symbolic encounter, a joint triumph over the adversities of life, the Moorat Raphael Armenian College is pleased to to continue its sustained practice of hosting varied and powerful international work, because it is in the name of these essential elements that our culture has always been grounded. This is especially true for us, the Armenians of Venice, who from the time of Mechitar di Sebaste have built out of our teaching, research, culture and art a specific and fundamental system of education and almost, I would say, a way of life.



Fluida
61x53x0,5 cm
24x21x3/16 inches
Steel

Moveable Spade
61x53x2,5 cm
24x21x1 inches
Steel

Flat Eye
64x62x7 cm
25x24x3 inches
Steel

Alla deriva

Justin Peyser si laurea ad Harvard presso il Department of Visual and Environmental Studies facoltà che risente in quegli anni dell'influenza culturale della Bauhaus. Tra i suoi insegnanti si ricorda Dimitri Hadzi scultore greco/americano che ha lavorato a Roma negli anni '60. Sin dagli esordi Peyser si interessa allo spazio in relazione all'architettura. Il luogo stesso dei suoi studi ha sede in un palazzo circolare progettato da Le Corbusier. L'attenzione di Justin è rivolta alle aree urbane trascurate e all'individuazione delle ragioni del loro abbandono. Negli '70 l'artista americano Gordon Matta-Clark si era già dedicato a questo tema.

Justin vive da adolescente vicino a Newark nel New Jersey, considerata all'epoca, la grande periferia di New York. In questo contesto egli dunque va formando il suo senso etico ed estetico. Non a caso nel nostro primo incontro nel suo studio di NY, parlando del suo luogo d'origine, fece diversi riferimenti alla periferia descritta da Philip Roth nel romanzo *American Pastoral*.

Questo interesse per la pianificazione dello spazio urbano in Justin Peyser, si materializzerà nel '92 nell'incontro avvenuto al MOMA -- in occasione di una mostra dell'architetto Louis Kahn -- con un suo ex insegnante che lo invita a collaborare con la Community Preserva-

Adrift

Justin Peyser graduated from Harvard's Department of Visual and Environmental Studies at a time when it was under the cultural influence of the Bauhaus. His teachers included Greek-American sculptor Dimitri Hadzi, who worked in Rome in the 1960s. From the beginning, Peyser was interested in the relationship between space and architecture. His department was housed in a circular building designed by Le Corbusier. He was subsequently drawn to the issue of neglected urban areas and the reasons they were abandoned. American Artist Gordon Matta-Clark had already made this one of his central themes.

Peyser was raised near Newark, New Jersey, a part of greater New York City, and it was this environment that shaped his aesthetic and ethical development. Talking about where he grew up at our first meeting in his studio in New York, he referred to the outskirts of the city as described by Philip Roth in his novel American Pastoral.

Peyser's interest in urban planning came to the fore in 1992 at MoMA in connection with an exhibition of the architect Louis Kahn, where one of his former teachers invited him to work with the Community Preservation Corporation (CPC). The CPC is a public/private ethical bank that invests in the revival of neglected areas of New

tion Corporation. La CPC è una banca etica a partecipazione pubblica e privata che investe nel restauro delle aeree neglette di NY e della sua periferia - come il Bronx, Brooklyn e Newark stessa - con la costruzione di case popolari. Nei successivi undici anni Justin scalerà le vette più alte della CPC sino a diventarne vice presidente. Ricordando la sua esperienza professionale Justin mi raccontò che in questo lavoro quello che più l'appassionava era la sinergia tra le persone… e la comunicazione. Aggiunse poi che l'isolamento del suo studio gli faceva rimpiangere quegli anni… e che attualmente l'unica via di uscita possibile per lui dall'isolamento è l'arte.

L'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001 ha sancito in qualche modo l'inizio della nuova epoca. In quella plumbea mattina di settembre le torri più alte di New York nel loro accasciarsi su se stesse, hanno sepolto tra le macerie i miti di un secolo che era da poco finito.

La democrazia, il fondamentalismo religioso, il nazionalismo infrangendosi l'uno contro l'altro, sono crollati in poche ore davanti agli occhi sgomenti del mondo. Gli Stati Uniti, la Grande Mela, Manhattan che avevano rappresentato il fulcro propulsore di un sogno durato cent' anni sono stati teatro del terribile risveglio. Questa enorme tragedia ha accentuato quella decentralizzazione culturale e ideologica che si era già manifestata verso la fine del Novecento come allontanamento da un modello, da un'idea certa.

Scardinate le convinzioni gli artisti del secondo millennio hanno reagito chiudendosi in se stessi e nel loro lavoro. Crollato il centro si riparte dalla periferia. Venute meno le certezze si ritorna a ricostruire pazientemente le speranze.

La ricerca artistica di Justin Peyser riprende con

York and its outskirts - The Bronx, Brooklyn, and Newark - and in financing publicly assisted housing. Over the next eleven years, Justin climbed the ranks of the CPC, ultimately becoming its vice president. Reminiscing about his professional experiences, Justin noted that what most impressed him in this work was the synergy that can develop among people, and communication. Peyser said that the isolation of his studio makes him miss those years and that showing art has become a way to escape them.

The attack on the World Trade Center on September 11, 2001, in a certain way marked the beginning of a new epoch. On that grim September morning, the collapse of the tallest buildings in New York buried in their rubble the myths of the century that had barely ended.

In just a few hours, as the entire world looked on stunned, democracy, religious fundamentalism, and nationalism also collapsed. The United States and the Big Apple, Manhattan, which had been the driving force of a hundred-year dream, became the stage for a terrible awakening. This enormous tragedy accentuated the cultural and ideological decentralization that had already manifested itself towards the end of the 20th century as a distancing from a certain model, a certain idea.

Their convictions upended, the artists of the second millennium reacted by withdrawing into themselves and their work. The center had collapsed and it was from the periphery that a new beginning would take shape. In the absence of certainties, there was a move to patiently rebuild hope.

The artistic activity of Justin Peyser revived with a new vigor in 2003 and gathered force precisely in those outer zones of memory that resurge in the unconscious when certainty collapses.

Surfaces, which is what the eye registers first, are of-

Quilted Landscape
49x51x10 cm
19x20x4 inches
Steel

nuova veemenza nel 2003 e riparte proprio da quelle zone periferiche della memoria che riaffiorano nell'inconscio quando le certezze crollano.

Le superfici – cioè la prima cosa che l'occhio registra – sono spesso più eloquenti del loro contenuto.[1]

Le superfici diventano luoghi grazie all'intervento dell'uomo. È questo che Justin vuole sperimentare nelle sue sculture in ferro come *Mask –scape* e *Quilted landscape.* Superfici battute, tagliate e ricucite tra loro in *continuum* spazio/temporale. È interessante osservare come in queste opere circoli un flusso di energia costante come se quello stesso impeto, *furor* creativo che le ha modellate, fosse rimasto imprigionato nella materia. A riaccenderlo poi è la luce che accarezza, penetra le superfici restituendone la loro consistenza. La superficie si estende in altezza e in lunghezza, il luogo invece è profondo. Il luogo è stratificazione di più superfici. Ed è proprio in questa direzione che si va muovendo la ricerca artistica di Justin. Il luogo ideale di Peyser infatti è quello dove più superfici possano convivere tra loro organizzate in modo funzionale ma nel contempo creativo. *Quilted landscape* è la rappresentazione di un paesaggio trapunto. L'interesse per la topografia ritorna a riaffermarsi, ma l'elemento che più intriga in questa scultura è che nel modellaten more telling than their contents.[1]

Surfaces become places thanks to the intervention of man. It is this notion that Justin is putting into action in his steel sculptures like Mask-scape *and* Quilted Landscape*. Surfaces that have been battered, cut, and reassembled in a* continuum *of space and time. The observer is struck by the circulation through these works of a constant flux of energy, as if the creative drive behind them had itself been imprisoned in the material. What revives it is the light that caresses and penetrates the surfaces and restores their consistency. Surface extends in height and length; place, in contrast, is deep. Place is the stratification of many surfaces. And it is in this direction that Justin's artistic activity is now moving. For Peyser, the ideal place is that in which more surfaces can co-exist organized in a functional, yet creative manner.* Quilted Landscape *is, as the title says, a quilted landscape. The artist's interest in topography here reasserts itself. The most striking element of this sculpture is the fact that in his forging of the space, Justin is following not a mathematical, but rather an* organic geometry*. He is shaping the surfaces with numerous accidental forms, just as occurs in urban space, where the commands of life itself override rational laws.*

Peyser's sculptures in this period can be considered beautiful artistic devices. In his studio, he confessed to a longstanding attraction to machines and their uses. Laughing, he told me how his curiosity led him to a brief apprenticeship in an auto body shop to learn the techniques of working with sheet metal, for example, hammering and planishing.

The appeal of the machine is a recurrent feature in contemporary art. Twentieth century artists made frequent allusions to the forms of mechanical reproduction that emerged from the industrial revolution and

re lo spazio Justin segua più una *geometria organica* che non matematica. Egli va forgiando le superfici con molteplici e casuali forme proprio come avviene nello spazio urbano, dove sono le necessità della vita stessa a prevalere sulle leggi razionali.

Le sculture di Peyser di questo periodo possono considerarsi una sorta di bei marchingegni artistici. Justin mi confessò nel suo studio di essere sempre stato attratto dalle macchine e dal loro utilizzo. Sorridendo poi mi raccontò che per appagare questa sua curiosità aveva lavorato con un carrozziere, e di aver imparato in quell'occasione diverse tecniche per trattare la lamiera di ferro tra le quali quella di piallare e bullonare.

Il richiamo alla macchina nell'arte contemporanea è ricorrente negli artisti del Novecento. Spesso il riferimento allude alla riproducibilità tecnica conseguente alla rivoluzione industriale e al suo rapporto con l'unicità del manufatto artistico. In Peyser però la citazione differisce nella sostanza e nella forma. Come espressione artistica del nuovo secolo Justin si discosta dalla macchina nel suo senso meccanico, ripetitivo, automatico e riesuma invece un' idea universale di macchina come ingranaggio, complesso di più parti che concorrono armoniosamente ad un'unica funzione. L'apparato di queste sculture determina infine la forma. Le *machine/sculptures* di Peyser trovano la loro ragione di essere a processo terminato. Lo scultore, nel caso di Justin, è più interessato all'azione stessa che al suo risultato.

Nella fattispecie l'originale forma che andava prendendo questa scultura ha fatto ricordare all'artista una *mashrabiya* (un tipo di finestra impiegata nell'architettura tradizionale araba) ed è in questa veste poi

their relation to the uniqueness of the hand-crafted work of art. In Peyser though, this allusion differs in both substance and form. An artist of the new century, Justin pulls back from the mechanical, repetitive, and automatic operation of the machine and instead returns to the universal idea of the machine as a system of gears or parts that work harmoniously together in a single function. The machines/sculptures *of Peyser are stopped in mid-process. The artist is interested more in action itself than in its result.*

The form that one of these machines/sculptures *was assuming reminded the artist of the* mashrabiya *– a sort of window found in traditional Arabic architecture – and it was in this direction that it developed.* Mashrabiya *became its name. Had Peyser been reminded of some other structure or object, the piece would have evolved in another direction and been given another name. The name of one piece,* Memkin*, was almost literally pulled out of the air. And so with* Moveable Spade*, which became an allegorical cart for the spade symbol found in French playing cards. At its center we find a circular form similar to the imaginary eye that will resurface later in* Flat Eye*. The eye of art, open to multiple visions.*

The void in Peyser's "Eye" *is not an invocation of infinity, but rather of a changing vision of the whole, restoring thereby the very rhythm of the sequence of thoughts. It is not by chance that the work was ironically titled Flat Eye, indicating both the form of the metallic surface in which the eye opens and the level of intensity of the gaze Peyser wanted to render. Where surface ends, emptiness begins. Thus, here surface corresponds with knowledge and the void with not knowing. Freedom lies in the void, in the infinite range of possible actions yet to occur. In* Cage

Mashrabiya
104x93x14 cm - Senza base
41x36x1/2x5 1/2 inches - w/out base
Steel

che si è andata materializzando. *Mashrabiya* in teoria avrebbe potuto chiamarsi con nomi di altri oggetti se la sua forma li avesse richiamati nella memoria dell'artista. Lo stesso potrebbe dirsi per *Memkin* che addirittura prende un nome proprio a creazione avvenuta. E ancora per *Moveable Spade* che diventa un carro allegorico di un seme di picche delle carte francesi. *Moveable Spade* presenta al centro una forma circolare come se fosse un immaginario occhio che ritorna poi in *Flat Eye*. L'occhio dell'arte si apre a molteplici visioni.

Il vuoto dell'occhio in Peyser non prelude all'infinito bensì ad una mutante visione d'insieme, restituendo così il ritmo stesso del susseguirsi dei pensieri. Non a caso l'artista ironicamente chiama la sua scultura "Occhio Piatto" indicando sia la forma della superficie metallica nella quale si apre l'occhio che il grado d'intensità dello sguardo volutamente rappresentato. Dove la superficie finisce si apre il vuoto. Allora la superficie corrisponderebbe alla conoscenza e il vuoto alla non conoscenza. La libertà è nel vuoto, nell'infinita gamma di azioni possibili ma non ancora avvenute. La superficie in *Cage Match* va tessendo una immaginaria gabbia attorno all'eterna ed ineluttabile lotta tra il finito e il non-finito come se fosse una gara tra pugili dove i colpi inferti lasciano segni destinati a rimanere nel tempo. *Cage Match* è una scultura a tutto tondo nel senso che è possibile girarci attorno. L'impianto a tutto tondo di *Cage Match* sarà ripreso e sviluppato da Peyser nelle dieci sculture dell'installazione di Ca' Zenobio a Venezia.

L'aspetto di Venezia che più affascina Peyser è la topografia *...dei vicoli tortuosi e sguscianti come anguille che alla fine ti portano a una grande sogliola, a una piazza con una chiesa al centro...qualunque meta tu possa*

Match*, the surfaces form an imaginary cage around the eternal and inescapable struggle between the finite and the non-finite as if a fight between boxers in which the blows inflicted leave marks destined to endure in time.* Cage Match *is a sculpture in the round to the degree that it is possible to walk around it. In the ten sculptures of his installation in Ca' Zenobio, Peyser returns to and builds upon the system he began to work out in Cage Match.*

For Peyser, the most fascinating element of Venice is the topography:

Streets - narrow, meandering like eels - that finally bring you to a flounder of a campo with a cathedral in the middle of it...no matter what you set out for as you leave the house here, you are bound to get lost in these long coiling lanes and passageways that beguile you to see them through, to follow them to their elusive end, which usually hits water.[2]

prefiggerti nell'uscire di casa, sei destinato a perderti in questo groviglio di calli e calette che ti invitano a percorrerle fino in fondo, ti lusingano e ti ingannano, perché in fondo c'è quasi sempre l'acqua di un canale.[2] In *Fluida* si era già precedentemente evidenziato come Peyser sente il rapporto tra il liquido e la superficie. In questa scultura la superficie è attraversata più che tagliata da un segno scorrevole. La stessa sensazione di attraversamento e continuità tra la superficie e l'acqua è data da *Channel* realizzata dall'artista appositamente per la mostra di Venezia. Venezia è la sola città del mondo ad essere continuamente attraversata dall'acqua tanto da divenirne un'unica cosa. L'acqua di Venezia è quella dell'Adriatico ed è dal mare che prende origine e storia questa città.

Justin lascia andare alla deriva le sue dieci sculture affinché possano approdare in un luogo sicuro. Sculture che arrivano dall'altra parte del mondo e che hanno attraversato l'oceano trasportate da quelle stesse acque che lambiscono le coste di New York e quelle di Venezia. Justin con la sua arte traccia un ponte virtuale tra La Grande Mela e La Serenissima. A New York la luce rimbalza riflessa da una superficie all'altra dei grattacieli di vetro, a Venezia risplende nell'atmosfera rimandata dall'acqua.

Le dieci sculture di Justin sono grandi lamiere forgiate come contenitori vuoti e leggeri affinché siano trasportabili dalla corrente. Sono simboli alla deriva, segni di un'antica diaspora richiamati dall'artista per incontrarsi insieme a Ca' Zenobio. *Heart, Buoy, Doge, Pot Belly Stove, Platform Shoe, Arm, Boat, Bishop, Angela, Tricorno* rappresentano una diaspora filosofica e culturale intesa come dispersione di concetti. Infatti ognuna di loro corrisponde ad una parola vuota se privata del suo

In Fluida*, it was already possible to see how Peyser views the relation between water and surface. Surface in this piece is traversed rather than cut through by a flowing mark. This same sense of continuity between surface and water is found in* Channel, *which the sculptor made shortly before the Venice show. Venice is the only city in the world continuously crossed by water to the point that it becomes a single organism. The water of Venice is that of the Adriatic, the sea that is the origin and history of this city.*

Justin allows his sculptures to drift until they find a solid resting place. These pieces travel from another part of the earth and cross the ocean on the water that laps at the coasts of both New York and Venice. With his art, Justin traces a virtual bridge between the Big Apple and La Serenissima. In New York, the light is refracted off the faces of glass skyscrapers; in Venice it shimmers in an environment animated by the reflection of water. Peyser's ten sculptures are large metal sheets formed into light and empty containers that can be carried by the currents. They are symbols adrift, signs of an ancient diaspora convened by the artist in Palazzo Zenobio. Heart, Buoy, Doge, Pot Belly Stove, Platform Shoe, Arm, Boat, Bishop, Angela *and* Tricorno *represent a philosophical and cultural diaspora, understood as a dispersion of concepts. Each in fact corresponds to an empty word if stripped of its content and so distanced from its original meaning.* Heart *is Love, but as the artist notes, it could be mistaken for something else. The message is clear: love without heart is merely empty show. Speaking about this piece, Justin told me that it reminded him of the queen of hearts in a deck of cards. In effect, the heart shown in this sculpture is upside down, which could also be the spade –also from the deck of cards- that previously appeared in Peyser's work. Heart*

contenuto, quindi allontanata dal suo significato d'origine. *Heart* è Amore ma come afferma l'artista, potrebbe essere scambiato per un'altra cosa. Il messaggio è evidente l'amore se allontanato dal cuore è solo una vacua ostentazione. Parlandomi della forma di questa scultura Justin mi disse che secondo lui assomigliava alla donna di cuori delle carte da gioco. In effetti il cuore rappresentato in capo alla scultura è un cuore rovesciato, che potrebbe anche essere il seme di picche già utilizzato nelle precedenti sculture da Peyser. *Heart* in particolare mi ricorda le sculture di Niki De Saint Phalle nel giardino dei tarocchi. Niki de Saint Phalle artista francese si stabilì a New York nel 1937 e sposò Jean Tinguely precursore – con le sue sculture di ferro in movimento -- dell'arte cinetica mondiale .

E ancora *Arm* dalla forma minacciosa di un braccio flesso nel tentativo di mostrare il suo forte bicipite, diventa il simbolo della vanità e *Buoy* con quell'occhio spalancato sull'orizzonte ricorda la sapienza. Ma la sapienza se allontanata dai suoi contenuti può trasformarsi in vanità. *Angela* è un nome proprio ma in questo caso si tratta di una raffigurazione angelica, un cherubino al femminile con tanto di ali dipinte.

Nei grandi apparati decorativi del barocco come nel Salone degli Specchi di Ca' Zenobio, quasi sempre predomina l'allestimento allegorico. Nelle allegorie le figure retoriche organizzate tra loro seguono uno schema narrativo finalizzato a dare un' immagine di un'idea astratta. La suggestione dell'imperituro passato nella Sala degli Specchi non poteva che persuadere la fantasia di Peyser ed è così che ritornano da secoli lontani figure come *Doge, Pot Belly Stove, Platform Shoe, Bishop. Tricorno.* Justin instaura con il luogo un dialogo fatto di contrasti e rimandi.

in particular reminds me of the sculptures in the tarot garden of French artist Niki De Saint Phalle, who settled in New York in 1937 and married Jean Tinguely, creator of steel sculptures in motion that are considered precursors of kinetic art.

Arm, *the threatening form of an arm flexed to show off its bicep, becomes a symbol of vanity.* Buoy, *with its eye open to the horizon, recalls wisdom. But wisdom isolated from content can turn into vanity.* Angela *is both a name and the figure of an angel, a feminine cherub with painted wings.*

In the grand Baroque decorative projects like the Room of Mirrors of Palazzo Zenobio, allegory almost always dominates the design. Rhetorical figures are organized according to a narrative scheme intended to illustrate an abstract idea. Peyser's imagination could not resist the enticement of the idea of the undying past and so the figures of the Doge, Pot Belly Stove, Platform Shoe, Bishop. Tricorno *returns from centuries ago. Justin initiates a dialogue with the space through contrast and reference.*

The ten sculptures - there are also ten letters in the title in Italian: a l l a d e r i v a - are multiplied ad infinitum in the mirrors of the grand hall. The pieces recombine according to the position of the viewer in this system of mirrors. Juxtaposed with Arm, *the* Doge *undergoes a reduction in the level of vanity that usually accompanies power. In contrast, when aligned with the* Buoy, *the* Doge *breathes – through the opening in the eye – the wind of wisdom that should nourish a ruler.*

Thus, the sculptures of Peyser become single words that change and acquire different meanings only when combined. Pot Belly Stove *is a furnace of stories,* Platform Shoe *is the stilt Shakespeare described in* The Mer-

Mask-scape
(Particolare - *Detail*)
56x127x8 cm
22x50x3 inches
Steel/wood

Così le sue dieci sculture – dieci sono anche le lettere che formano il titolo *alla deriva* – grazie all'effetto illusionistico degli specchi si moltiplicano all'infinito. A seconda dell'angolazione dalla quale lo spettatore le osserva, le sculture si associano in diverse combinazioni tra loro. *Doge* incontrandosi con *Arm* si carica di una valenza negativa in quanto sottintende alla vanità che spesso accompagna il potere. Al contrario *Doge* incontrandosi con *Buoy* respira - attraverso l'apertura dell'occhio - quel vento di saggezza che dovrebbe sempre ossigenare coloro che comandano.

Le sculture dell'installazione diventano così come singole parole vuote che cambiano e acquistano significati diversi solo se associate e organizzate tra loro. *Pot Belly Stove* è la stufa dei racconti, *Platform Shoe* sono quei trampoli descritti da William Shakespeare nel *Mercante di Venezia* che si usavano durante l'acqua alta, *Tricorno* un tipo di cappello che si portava nel '700 a Venezia. Queste grandi lamiere tenute in equilibrio da un contrappeso di sabbia posto alla base, portano evidenti sulle loro carcasse vuote i segni della mano che le ha piallate, arrotondate, battute e infine saldate. Alcune di loro come *Doge, Pot Belly Stove* e *Angela* sono persino rivestite di colore. Ed è così che le ha volute l'artista con l'imperfezione della materia e la semplicità della forma proprio in contrapposizione allo sfarzo del luogo che le ospita. I segni diventano macchie e sofferenza dell'allontanamento avvenuto nel tempo, della dispersione che le ha vuotate di contenuto.

L'opacità del ferro rallenta lo scintillare della luce riflessa dagli specchi. Peyser ha compreso subito il segreto per non perdere le sue sculture negli specchi: trattenere la luce. *Quello che ti restituiscono gli specchi non è la tua identità, ma la tua anonimità, specialmente in un*

chant of Venice *for use during flood times, the Tricorno, a hat commonly worn in Venice in the 1600s. These sheet metal figures, held in position by interior sand counterweights, bear on their carcasses the signs of the hand that cut, shaped, hammered, and finally welded them. Some, like the* Doge, Pot Belly Stove*, and* Angela*, are colored. They are as the artist intended them, with the imperfection of their material and their simplicity of form in marked contrast to the sumptuousness of the place that surrounds them. The signs become stains and trauma of their dislocation in time, this dispersion that has emptied them of content.*

The opacity of steel slows the scintillation of the light reflected in the mirrors. Peyser immediately understood this would prevent his work from being lost in the mirrors, which "return to you… not your identity but your anonymity, especially in this city."[3] *Justin knows from personal experience the sacrifice of a people who fight to preserve their ethnic and cultural identity and so he feels solidarity with the members of the Armenian diaspora who lived and still live in this place. Peyser the artist*

luogo come questo.[3]

Justin conosce per sua storia personale il sacrificio di un popolo che lotta per non perdere la propria identità etnica e culturale. È solidale con i figli della diaspora armena che abitarono e abitano questo luogo.

L'artista Peyser sa comprendere il valore della tradizione e della storia di un popolo ed è per questo che allestisce un incontro allegorico di figure disperse nei secoli e portate da correnti diverse alla deriva.

L'esperienza di Venezia ha inaugurato nella carriera artistica di Peyser un nuovo umanesimo. Dalle sue superfici piatte è nata la figura a tutto tondo. *Pot Belly Stove,* come afferma l'artista, potrebbe essere anche la donna incinta e così il suo ventre rigonfio di acqua e fuoco conterrebbe il principio alchemico della creazione. Dalla topografia Justin è passato all'anatomia. Il suo spazio immaginario oltre che essere pervaso di energia è finalmente popolato. Queste dieci sculture di lamiera si sollevano alte dal piano della superficie e troneggiano al centro dello spazio modificandolo con le loro ombre. Il tempo è più veloce del ricordo. Nella scultura di Peyser le torri sono già state ricostruite e le speranze ritornano ad essere certezze.

Roberta Semeraro
Roma, 25 maggio 2010

[1 - 2 - 3] Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi 1996

can understand the value of tradition and history for a people, and this insight underlies the allegorical encounter he stages for these figures scattered across centuries and set adrift on the currents of the world.

The experience in Venice has introduced a new humanism into the artistic trajectory of Peyser. From his flat surfaces, round figures emerged. As the artist observed, the Pot Belly Stove *could also be a pregnant woman, just as her belly swollen with fire and water could convey the alchemical principle of creation. From topography Peyser has moved into anatomy. The landscape of his imagination, always charged with energy, is now populated. These metal sculptures rise up from the plane of surface and tower at the center of the space, which they reconfigure with their shadows. Time moves faster than memory. In Peyser's sculptures, the towers have already been rebuilt and hope is recast into certainty.*

Roberta Semeraro
Rome, 25 May 2010

[1 - 2 - 3] *Joseph Brodsky, Watermark, Farrar, Straus and Giroux, June 1, 1993.*

Cage Match
94x73x73 cm
37x29x29 inches
Steel

Channel
149x137x4 cm
59x54x1,5 inches
Steel

Dieci figure di Justin Peyser per Ca' Zenobio

Una mattina, verso la fine di marzo 2010, l'equipaggio di una grossa cisterna che scendeva lungo l'East River, a New York, vicino al Palazzo delle Nazioni Unite, avvistò sul lato sud di Roosevelt Island dieci alte figure di metallo schierate su una collina al di sopra delle rovine del vecchio ospedale per le malattie infettive. Sebbene chiaramente non umane, queste figure erano disposte in modo tale da suggerire l'idea di un gruppo che stava sorvegliando l'edificio, o che stava scappando o che era pronto ad invaderlo. Per lo più avevano una parte superiore che suggeriva l'idea di una 'testa' ed una base che, anche se non in termini anatomici, appariva come 'cor-

Ten Figures for Ca' Zenobio by Justin Peyser

A morning in late March 2010, the crew of a large tanker moving down New York's East River, near the United Nations, spotted at the south end of Roosevelt Island, ten tall metal figures arrayed on a hill above the ruins of the old smallpox hospital. Though clearly not human, their positioning suggested a group surveying the building, or escaping from it, or about to storm it. Most had an upper section that suggested a "head", and a base which, though not strictly anatomical, read as the body. Though the shape of each was clearly different, there seemed to be some relation among them, not thematic, not stylistic, but almost social, even animate.

po.' E per quanto nella forma fossero chiaramente tutte differenti, sembravano ugualmente entrare in relazione l'una con l'altra, e in una relazione non tematica, non stilistica, ma quasi sociale, se non addirittura animata. A causa di questo elemento vagamente antropomorfico, coloro che si avvicinavano, guardavano a queste figure non tanto come si guarda a un gruppo di oggetti (e certamente non come a sculture), quanto come si guarda a una famiglia o a un clan di qualche tipo.

Il semplice elenco dei nomi dei pezzi fa pensare ai relitti di un incidente di mare: cappelli diversi, diverse parti del corpo - un braccio, un occhio, un cuore - una scarpa a zoccolo, la sezione della canna di un camino, un angelo, o la scultura di un angelo, e per finire la barca stessa. Questi stessi nomi dunque contengono in sé una possibile narrativa, per l'appunto quella di un naufragio, con tutti gli elementi necessari per la sua ricostruzione. Ma un naufragio unicamente veneziano, giacché tutti i pezzi sono di origine veneziana. Queste dieci figure sono dello scultore Justin Peyser e sono state fatte per una mostra nella Sala degli Specchi di Palazzo Zenobio a Venezia. Erano state portate a Roosevelt Island per un varo simbolico al loro viaggio da un'isola all'altra.

Allineate sul pavimento della Sala degli Specchi di Ca' Zenobio, le dieci figure richiamano l'insieme dei pezzi per un gioco con scacchiera, eppure non quello degli scacchi. Appaiono piuttosto come se fossero i resti di un gioco che non si gioca più, di cui si è perso il nome, insieme con la scacchiera, le regole, il sistema di punteggio, i nomi dei pezzi, le loro mosse, e persino la memoria di quali sono le squadre (i bianchi e i neri, ad esempio). Sono una selezione di artifatti da cui si possono dedurre la vita e le abitudini di una società, ma senza mai poterle verificare. Potrebbero essere i nuovi semi di un nuo-

Because of this vaguely anthropomorphic element, those who approached saw the figures less as a group of objects (and certainly not sculptures) than as a family or clan of some kind.

A simple list of the names of the pieces would suggest flotsam from an accident: a selection of hats, various body parts (an arm, an eye, a heart) a platform shoe, a section of chimney pipe, an angel, or a sculpture of one, and finally the ship itself. They contain a possible narrative, a shipwreck, for example, with all the elements needed for reenactment. But a Venetian shipwreck, for all the pieces are of Venetian origin. These ten figures, by sculptor Justin Peyser, were made for an exhibition in the Hall of Mirrors in the Zenobio Palace in Venice. They were brought to Roosevelt Island as if in a symbolic launching on their voyage from one island to another.

Set out along the floor of the Hall of Mirrors in Ca' Zenobio, the figures recall a set of pieces for a board game, like chess, but not chess. Rather, they appear to be left from a game no longer played, a game whose name has been lost along with the board, and the rules, the way of scoring, the names of the pieces, their movements, and even the memory of what the teams are (the black and white, for example). They are a selection of artifacts from which the life and habits of a society could be guessed at but never verified. They could be the new suits of a new deck of cards. There is something playful, grotesque, and comical about them, like circus freaks, or the dwarves and odd characters found in the interstices of certain Veronese paintings. Though they also carry a somber and mysterious quality, something cryptic and unreachable, like the younger Tiepolo's pulcinellos and halfmasked faces.

Allestimento mostra
Installation view

vo mazzo di carte. C'è qualcosa di giocoso, grottesco e comico in loro, come in quei fenomeni da baraccone o nani o personaggi bizzarri che si possono trovare negli interstizi di ceri dipinti del Veronese. Ma sono anche carichi di una qualità tetra e misteriosa, di qualche cosa di criptico e irraggiungibile, come i pulcinella e i volti coperti da mezze maschere del giovane Tiepolo.

Fra tutte, il Vescovo ne è l'esempio più estremo. Come le altre, è un personaggio ridotto ad un cappello, come per decapitazione o compressione storica. Osservato da un lato, è riconoscibile per l'inconfondibile forma svasata della mitra sopra al corpo piramidale, imperioso ed arrogante, osservato dal lato opposto, appare come una figura del tutto diversa, vulnerabile, dissipata, creatura cieca e sconsolata, uccello marino disperso e desolato, la testa come una ferita, una cavità scura e vuota, piegata sul suo largo e forse pregno addome. I due lati sono inconciliabile; l'insieme è affascinante e persino commovente.

Il Tricorno era indossato tradizionalmente con la cosidetta bauta, una maschera a tutto volto, senza bocca e con mento sporgente, che garantiva il travestimento non solo del volto ma secondo alcuni anche della voce. Nella versione di Peyser, dove l'intera base funziona come maschera in cui si ricercano tratti umani attraverso il disegno di saldature e giunture, minaccia e gioco sono ugualmente presenti. Anche se i segreti di una società che a volte estese la durata del Carnevale fino a sei mesi, sono inimmaginabili per una che concentra la sua sregolatezza ad Halloween.

Il fatto stesso che queste figure possano essere lette come umane, ma che manchino di volti, o meglio e soprattutto di occhi e bocca, le rende non comunicative e irraggiungibili. Ci coinvolgono perché sono in qualche modo figure a misura e forma umana, ma non lascia-

In this regard, the Bishop may be the most extreme. Like the others, it is a character reduced to a hat as if through historical compression, or decapitation. It is recognizable from one side with the trademark flare of the miter above its pyramidal body, commanding and arrogant, and yet from the other side the figure is completely different, vulnerable, wasted, the head a hollow, a dark slit, suggesting a wasted eyeless creature, a sea bird, scattered and disconsolate, head bowed over its large, perhaps pregnant belly. The two sides are irreconcilable; the whole is fascinating and even moving.

The Tricorno *was worn traditionally with what is called the bauta, a full face mask with a protruding chin and no mouth which provided disguise not only of the face, but some say even the voice. Both the menace and play are evident in Peyser's version; the entire base reads as mask in which you seek in the plaid of welds and seams some human feature. The secrets of a society that in periods extended Carnival for half the year are unimaginable for one that concentrates its wildness in Halloween.*

The fact that these figures read as human, but lack faces, or most importantly, eyes and a mouth, renders them thus uncommunicative and unreachable. They engage us because they are figures of somewhat human size and shape, but refuse to let our eyes go deeper. We are prevented from gazing into them as we instinctively do with any vaguely human object with eyes or a mouth.

The Hall of Mirrors deepens these qualities and accentuates both their sense of banishment or displacement and the intricacy of their assembly. These characteristics are highlighted by the stark contrast of the exponential baroque ornamentation, every surface swarming with figure, allusion, and allegory. Here the

Bishop
(Particolare - *Detail*)
211x82x74 cm
83x32x29 inches
Stainless
Steel/Brass

no che i nostri occhi vadano oltre. Ciò che noi facciamo istintivamente con ogni oggetto, anche solo vagamente umano, ma dotato di occhi e bocca, loro non ce lo lasciano fare: non ci permettono di guardare dentro di loro.

Queste qualità, insieme con il senso di espulsione e dislocamento che queste figure comunicano, e la complessità stessa del loro assemblaggio, sono rafforzate ed accentuate dalla Sala degli Specchi. Sono caratteristiche illuminate per forte contrasto esponenziale dalla stessa decorazione barocca della sala, dalle superfici che pullulano di figure allusive ed allegoriche. Qui le dieci figure appaiono fuori luogo, crudi oggetti di metallo che potrebbero essere tanto abitanti originari del palazzo quanto intrusi, mentre attorno a loro ogni superficie brulica delle immagini mitologiche ed allegoriche che erano in voga all'epoca.

Il Doge di rame di Peyser, fagocitato dal suo cappello, il Corno, con la superficie tutta screziata, richiama alla mente una prassi menzionata da Mary McCarthy in "Venice Observed," secondo la quale dopo la morte del capo supremo, una sua statua di cera, addobbata con tutte le insegne ducali, veniva installata nella Sala del Piovego del Palazzo, dove in seguito tre Inquisitori avrebbero esaminato ogni dettaglio del suo regno 'alla sua presenza'. Nel Doge di Peyser, le alte insegne si traducono in discolorazioni della sua pelle di rame provocate dal calore della torcia, e lo sfarzo è ridotto alla piccola slitta trapezoidale di acciaio inossidabile sui cui poggia, deflazione comica del Bucintoro, la grandiosa galea di stato, tanto febbrilmente ornata da esser degna delle allucinazioni di Caligola. In questo Doge di metallo, la formula di Marx secondo cui la storia occorre prima come tragedia e poi come farsa, è portata all'estremo, a un gioco a cui partecipano entrambe.

ten figures stand superficially out of place, raw metal objects that could be former inhabitants of the palace or intruders, as around them every surface crawls with the mythological and allegorical figures in fashion at the time.

Peyser's copper Doge, swallowed up by his hat (the corno), his surface mottled, brings to mind a practice mentioned in Mary McCarthy's "Venice Observed", whereby after the great leader's death, a wax likeness of him in full Ducal regalia would be installed in the Piovego Chamber of his Palace, where three Inquisitors would examine every detail of his reign "in his presence". In Peyser's Doge, the high regalia is reduced to the discoloration of his copper hide by the heat of the torch; his pomp to the little trapezoidal stainless steel sledge he stands in, a comical deflation of his grandiose ship of state, the Bucintoro, a feverishly ornate vessel worthy of a hallucination of Caligula. In this metal Doge, Marx's formulation of history occurring first as tragedy and then as farce is carried a level further, to game, which combines both.

The rounded bottom of the figure is a sublime antidote to temptations of monumentalism and grand portraiture. It introduces an element of precariousness, play, and uncertainty. Imagine how this would have changed the sense of Rodin's Balzac. Only the latter would have appreciated it. Because of this element, the figures are not static or imposing, but rather adaptive and dynamic. None have a "correct" fixed position; rather each can be adjusted with the counterweights in their hollows, a feature that accentuates the illusion of partial animation.

The interior of the figures is reached though a small trap door that each is fitted with near the bottom. The

La base arrotondata della figura è un antidoto sublime ad ogni tentazione di monumentalismo e ritrattistica grandiosa. Introduce un elemento di precarietà, gioco ed incertezza. Chissà come questo elemento avrebbe potuto cambiare il senso del Balzac di Rodin—ma Balzac lo avrebbe apprezzato. Grazie ad esso, le figure non sono né statiche né imponenti, ma capaci di adattamento e dinamiche. Nessuna ha una posizione fissa e 'corretta;' al contrario, ciascuna può essere aggiustata grazie a dei contrappesi presenti nelle sue cavità, un altro tratto ancora che accentua l'illusione di animazione parziale.

La cavità interna di ciascuna figura può essere raggiunta attraverso una piccola botola che è incorporata accanto alla base. La presenza di queste piccole porte rimette immediatamente in gioco la scala delle loro dimensioni con il suggerimento, se non il desiderio, che queste aperture siano per le persone, e che queste figure siano in realtà strutture gigantesche con scale a chiocciola interne che possono permetterci di salire sù fino in cima, a sbirciare dentro il buco della mitra del vescovo, o a camminare lungo la tomaia dello zoccolo. Queste figure appaiono insomma di scala indeterminata, e possiamo immaginarcele sia troneggianti in una piazza o allineate su una tavola da giochi all'altezza delle ginocchia dei bambini.

Il cuore di metallo si accascia a testa in giù sul suo gambo come un cappello a punta che abbia inghiottito la testa di colui che lo indossava, apparentemente pronto a cadere, le sue guance con le fossette per essere stato martellato dall'interno, lucido ma butterato, e comico, simile tanto a una punta di asparago come a una cupola a cipolla, o a un fallo. Ciò che è soprendente qui è quanto intensamente gestuali e giullaresche siano queste figure prive di testa e prive di arti, tutte personaggi distinti pur mancando di quei tratti che convenzionalmente de-

presence of these little doors immediately throws the scale into play with the suggestion, or fantasy, that the opening is for people, and that these figures may in fact be giant structures with interior spiral staircases that carry the viewer to the top to peer out the gap in the bishop's miter, or stroll along the slipper of the zoccolo. The scale is in fact indeterminate, and you can imagine these figures either towering over a square or lined up on a playing board at the knees of school children.

The metal heart slumps upside down on its stalk like a pointed hat that has swallowed its wearer's head, seemingly about to fall, its cheeks dimpled from being hammered from within, shiny but pockmarked, and comical, resembling both a tip of asparagus, and onion dome, and a phallus. What is surprising here is the intense gesturality (and jesterality) of these headless and limbless figures, which have distinct characters though they lack all the features conventionally understood as generating character.

Of the many arguments for the crisis of the Venetian ruling class, and the decline of the republic, one of the most striking is that of Luca de Biase, who argues in "Amore di Stato" (Sellerio 1992) that free love was the cause. Beginning in the 1600s, Venetian youth began resisting the institution of arranged marriage that had played a crucial role in maintaining the cohesion of the social structure and now came increasingly under attack from a new, individualistic, and romantic idea of love.

Another of the figures can be seen as a symbol of the Republic's decline. The zoccolo, or chopine, though not exclusive to Venice, may have reached its fullest development there, where although it could be justified as a device to keep women above the filth of the pavement

Allestimento mostra
Installation view

finiscono un personaggio.

Fra i tanti argomenti sulle ragioni della crisi della classe nobile, e il declino della Repubblica, uno dei più sorprendenti è quello di Luca de Biase il quale, in "Amore di Stato" (Sellerio 1992), sostiene che la causa fu l' 'amore libero.' A cominciare dai primi del '600, la gioventù veneziana cominciò ad opporsi all'istituzione del matrimonio combinato che aveva giocato un ruolo cruciale nel mantenere la coesione della struttura sociale, ma che ora veniva sempre più spesso criticato e respinto da un'idea nuova dell'amore, individualista e romantica.

Anche un'altra delle figure può essere vista come simbolo del declino della Repubblica. Lo zoccolo, o scarpa a zattera, anche se non esclusivo di Venezia, raggiunse qui il suo pieno sviluppo: sebbene si potesse giustificare come espediente per mantenere le donne al di sopra della sporcizia del terreno, o magari anche più in alto dell'acqua, era anche e soprattutto un accessorio di moda senza precedenti, che regalava a chi lo portava attrattiva e fascino come nessun altro. Questo zoccolo, dunque, con la base come un piede di elefante capovolto, di altezza esagerata quasi come quella necessaria ad una rappresentazione da circo, con la tomaia di rame e ottone battuti, rimane dritto, e in piedi e da solo, come abbandonato da una Cenerentola gigante che si fa strada verso la sua carrozza zoppicando severamente.

La fabbricazione di queste dieci figure si basa su combinazioni diverse di cinque metalli: acciaio, acciaio inossidabile, rame, ottone e alluminio. Se le acque della laguna davvero si alzassero attorno ad esse, comincerebbero a corrodersi in modo molto specifico, scomparendo gradualmente, un metallo alla volta. Infatti, si corroderebbero secondo l'ordine stabilito dalla cosi-

and perhaps even high water, it was also, and above all, an unparalleled fashion accessory and brought the wearer a drama and allure that no other accessory could provide. This chopine, its base like an inverted elephant's foot, its height exaggerated almost to circus-performer height, the slipper hammered of copper and

detta scala galvanica, che è essenzialmente un ordine gerarchico di corrosione, e inversamente, una sorta di registro sociale dei metalli, che sono classificati dal più 'nobile' (e l'oro è al secondo posto) al meno 'nobile.' Se metalli diversi vengono immersi in acqua salata (o in un qualsiasi altro mezzo conduttore), dal momento che le particelle di metallo (ioni) migrano dal materiale meno nobile verso quello più nobile, quello meno nobile si corroderà per primo, e proteggerà, per cosí dire, quello più nobile.

E' essenzialmente un sistema sacrificale. Vengono subito alla mente paragoni non solo con i canarini da miniera, ma con aspetti della società umana, soprattutto economici. Per esempio, le correnti migratorie dal Sudan alla Libia all'Italia all'Inghilterra, possono essere viste come operazioni simili in cui gli ioni sono tutti coloro che oggi invadono l'Italia cercando lavoro, e i diversi gradi di nobiltà del metallo rappresentano la forza relativa delle economie dei diversi paesi. D'altronde, più lontani sono due metalli sulla scala galvanica, più forte è il potere di corrosione, proprio come nella società, la cui corrosione è la violenza.

Immigranti illegali e clandestini stanno arrivando in Italia con frequenza crescente, e le dieci figure stanno raggiungendo Venezia proprio come loro, e magari insieme a loro. Al momento della stesura di questo articolo, sono in transito in un container d'acciaio più grande delle case della maggioranza dei poveri del mondo. "Amber," la nave enorme su cui viaggiano, ha lasciato New York l'11 aprile, ha attraversato l'Atlantico in due settimane, attraverserà presto lo stretto di Gibilterra, andrà oltre Algeri, tra la Libia e Lampedusa, e poi, oltre la Grecia, passerà tra la Puglia e l'Albania, alla bocca dell'Adriatico, e poi ancora, oltre Dubrovnic, tutti nomi

brass, stands alone as if left by a giant Cinderella making her way to her carriage with a very severe limp.

The ten figures are fabricated out of various combinations of five metals: stainless steel, copper, brass, steel, aluminum. If the waters of the lagoon did indeed rise around them, they would begin to corrode in a very specific manner and gradually disappear, one metal at a time. They would corrode in the order set by what is called the galvanic scale, essentially a pecking order of corrosion, or inversely the social register of metals, which are ranked from the most "noble" (gold is second from the top) to the least "noble". If a group of metals is placed in salt water (or any conductive medium) the least noble will corrode first and in fact protect the more noble metal from corrosion as the metal particles (ions) migrate from the less to the more noble material.

It is essentially a sacrificial system. Parallels not only to the canary in the mine, but human society, leap to mind, economic to begin with. In fact, the patterns of migration flooding Italy today with people seeking work can be seen as parallel operations, the people as the ions, the relative strength of economies as degrees of nobility, as migrants stream, for example, from Sudan to Libya to Italy to England. Moreover, the further apart two metals are on the scale, the more powerful the corrosion; so with society, with violence as corrosion.

The ten figures will have reached Venice like, and perhaps even with, illegal immigrants or stowaways, who are arriving in Italy with increasing frequency. At the time of this writing, they are in transit in a steel container larger that the homes of the majority of the world's poor. The massive ship, The Amber, left New York on April 11, spent two weeks on the crossing, was

che ci ricordano i tratti comuni dell'età presente e di quelle passate insurrezioni, guerre, immigrazione illegale, la cacciata di popoli, esodi, terrorismo, contrabbando umano.

Le figure sono fabbricate con lamiera, ma nonostante che saldatura e brasatura siano visibili, la modalità di assemblaggio non ha qualità industriale. Questo assemblaggio è più vicino al lavoro di un sarto, di un calzolaio, di un gioielliere, per l'interdipendenza accurata delle forme, per gli strati diversi, le cerniere e le saldature delle lamiere, l'alternarsi ritmico dei giunti e delle impronte del martello. Al tempo stesso, le figure rimangono rozze, e sembrerebbero più a proprio agio in un cantiere navale o nel garage di un meccanico che nella vetrina di una boutique. I dettagli dell'assemblaggio sono attraenti, spesso belli, intricati, ma non preziosi, non affettati, non addomesticati, più idonei, si potrebbe dire, all'esterno che all'interno. E la tensione fra queste qualità non trova soluzione. Le figure sono attive, e resistono ogni riduzione. Ciò che è evidente in tutte, bellezza a parte, è l'intensità dello sforzo che è stato necessario per formarle, la resistenza del metallo, il calore intenso della saldatura e brasatura, elementi tutti evocativi tanto dei travagli del tempo quanto delle fatiche del loro fattore, sia esso artista o operaio.

Queste figure, inoltre, possono vagamente ricordare opere astratte come "La Famiglia di Acrobati" di Picasso, o alcuni lavori di Giacometti, ma laddove quelle erano il prodotto di un'astrazione dalla concezione realistica, queste si muovono nella direzione opposta, dagli spessori delle saldature, dai sistemi di assemblaggio, dalla trasformazione del metallo, verso l'umano. Ma non fino in fondo: per quanto tutte composte di una base e di una qualche forma di 'testa,' non c'è faccia, e non c'è vero

scheduled to pass through the straits of Gibraltar, past Algiers, between Libya and Lampedusa, past western Greece, between Albania and Puglia (bottleneck of the Adriatic), past Dubrovnic all names that bring to mind common features of the current age and all previous ones rioting, war, illegal immigration, expulsion of populations, labor migration, terrorism, human smuggling.

Though the figures are fabricated of sheet metal, their mode of assembly does not recall the industrial, despite the clear evidence of welding and soldering. The assembly is closer to the process of a tailor, cobbler, or jeweler, the careful interlocking of forms, the layering, butting, and seaming of sheets, the rhythms of spot welds and hammer marks. And yet the figures retain a roughness, and would seem more at home in a shipyard or auto shop than a boutique window. The detail of assembly is attractive, often beautiful, intricate, but not precious, not polished, not domesticated, more fit, you might even say, for the outside than the inside. And the tension between these qualities never resolves. The figures are active, they deny reduction. What is evident in all of them, their beauty aside, is the intensity of effort required to shape them, the resistance of the metal, the intense heat of welding and brazing, present both as an evocation of the ordeals of time and exertions of the worker, whether artist or laborer.

They vaguely recall abstracted groups of figures, like the Family of the Saltimbanques of Picasso, or certain works of Giacometti, but whereas the latter have been abstracted away from a realistic conception, these figures are moving in the opposite direction, from welded volumes and systems of assembly and metal-shaping, towards the human. But not all the way; though all are composed of a base and a "head" of sorts, there is no

corpo. Potrebbe essere più appropriato dire che sono simboli oppure oggetti tradotti in figure. Il loro status è dunque alquanto singolare e unicamente provocatorio. Lo status fenomenologico a cui si avvicinano di più è semmai quello dei sei personaggi di Pirandello, arenati tra l'idea e la vita.

Da certe angolature, le dieci figure richiamano gli uccelli marini a cui Cassiodoro, ufficiale degli Ostrogoti che occuparono la regione nel VI secolo, paragonò i primi insediamenti veneziani, con le "case disperse attraverso la superficie dell'acqua," attraverso cioè quella laguna che, estesa da ogni lato, li proteggeva, cimitero di molte flotte mandate a conquistarli.

In tutte queste figure, la base inferiore è arrotondata. Fin dall'inizio della loro concezione, questa è stata una delle loro caratteristiche primarie, suggerimento di boe, ovvero evocazione della presenza dell'acqua in questa città. Un giorno dovrebbero essere esposte come tali in mare, a segnalare un canale di navigazione o una città affondata della quale potrebbero esserne i rappresentanti sopravvissuti. Ciascuna potrebbe essere dotata di un campanello di nota diversa che potrebbe essere fatto suonare al passaggio di navi o tempeste. (Nietzsche, di nuovo: "Quando penso ad un'altra parola per musica, penso solo a Venezia.") Chiunque abbia mai visto il modo in cui una boa ondeggia e beccheggia in una forte corrente, può immaginare quanto impressionante potrebbe essere quello schieramento: dieci figure nella nebbia, fra le onde, marionette manovrate dal basso in una perpetua variazione di stato, di luce e di suono. Potrebbe essere un modo per realizzare il progetto architettonico del 1560 di Alvise Cornaro di un teatro permanente sulla laguna tra la Giudecca e la bocca del Canal Grande, un teatro davvero pubblico per il quale la

face, and really no body. It would be more accurate to say they are symbols or objects made into figures. Their status is thus unique and unusually intriguing. Oddly, they may be closest in phenomenological status to Pirandello's six characters, stranded between idea and life.

From certain angles, the ten pieces recall the seabirds to which Cassiodorus, an official of the Ostrogoths who controlled the region in the 500s, likened the early settlers of Venice, their "homes dispersed across the surface of the water", the lagoon, their protector, stretching off on every side, the graveyard of many navies sent in to conquer them.

The bottoms of these pieces are rounded. This was one of the early features of their conception, to suggest buoys, in part evocation of the presence of water of this city. One day they should be displayed as such out in the sea, marking a shipping channel or the contours of a sunken city of which they would appear to be the survivors and representatives. Each could be fitted with a bell of a different note to be played by the passage of ships or storms. (Nietzsche again: "When I think of another word for music, I only think of Venice.") Anyone who has seen the way a buoy twists and tilts in a powerful current can imagine how striking that deployment would be, ten figures out in the fog and waves, marionetted from below in a perpetual variation of conditions, of light and sound. It would be a kind of fulfillment of Alvise Cornaro's plan from 1560 to build a permanent theater in the lagoon between Giudecca and the mouth of the Grand Canal, a truly public theater for which the city was the scenery, and which was itself part of the scenery for the larger theater of Venice itself.

Buoy
190x102x35 cm
75x40x14 inches
Steel

Platform Shoe
178x66x58 cm
70x26x23 inches
Steel/Copper/Brass

città avrebbe fatto da scenario, e il teatro stesso sarebbe stato parte dello scenario del teatro più grande che è Venezia. Più vicini a noi sono i teatri galleggianti, che hanno preceduto quelli fissi, o ancora più recentemente il Teatro del Mondo, anch'esso galleggiante, di Aldo Rossi. Ma le dieci figure di Peyser formano un teatro senza edificio, una compagnia di girovaghi che creano teatro ovunque siano ormeggiati o confinati o rigettati. Del resto, ogni diversa configurazione di questi dieci figure anima il gruppo intero, e per estensione lo spazio circostante, in modo diverso. Questo fu subito chiaro sulla collina di Roosevelt Island.

Mentre simili riferimenti al passato di Venezia tendono a provocare una malinconia storica profonda, queste dieci figure contrappongono a questa malinconia una irrefrenabile e grottesca ilarità. Elementi permanentemente instabili ed in bilico, monelleschi e da vaudeville, provocano una vertigine Rabelaisiana, evocano un'aria di follia, suggeriscono l'assurdo, l'irrisione, la malizia, come se il gioco stesse sempre per cominciare. Se non c'è ragione di discutere se le figure di Peyser possano essere viste come un manifesto politico, al tempo stesso non c'è ragione di dubitare che rappresentino una lente di ingrandimento sul mondo da cui sono estrapolate, così come sulle trasformazioni storiche che sono susseguite al momento in cui la Serenissima ritirò le proprie carte dal tavolo da gioco di Napoleone. Le dieci figure appaiono come fossili della defunta Repubblica, cavità vuote sia letteralmente che figurativamente, ma anche come nuovi arrivi, prodotti di una nuova realtà, rifugiati, immigranti probabilmente illegali, trasportati come mercanzie, muti, sformati, fatti di materiale misto, esiliati ed esuli ora sistemati in una sala che può servire tanto da sala da ballo come da centro di detenzione.

Closer still would have been the floating theaters of Venice that preceded the fixed ones, or more recently, Aldo Rossi's floating Theater of the World. But Peyser's ten figures would comprise a theater without a building, a wandering cast that generates theater anywhere they are moored, confined, or washed up. Every configuration of the ten activates the group in a different way, and by extension, the space around them. This was immediately apparent on the hill of Roosevelt Island.

While any association with Venice's past releases a powerful historical melancholy, in these ten figures it is countered by an irrepressible and grotesque hilarity. Permanently off balance, cavorting, vaudevillian, unstable elements, they elicit a Rabelaisian vertigo, an air of madness, the absurd, mockery, mischief, as if their game is always about to begin. There is no point arguing whether or not Peyser's figures can be seen as a political statement, but without a doubt they constitute a lens on the worlds they were drawn from and the transformations that have occurred since the Serenissima folded its cards on Napoleon's table. The ten figures appear both as fossils from the defunct republic, hollow literally and figuratively, but also as new arrivals, products of the new reality, refugees, immigrants, perhaps illegal, brought over like merchandise, mute, misshapen, of mixed material, given asylum, and arranged along this hall that could serve as a detention center or a ball room. They suggest various narratives but can verify none. The question "What are they?" is not to be answered. Were they found floating in the lagoon? Have they risen like specters up through the floor and the submerged forest of wood piles that supports the city? Are they figures left here from the Republic's last minuet? This image, with its combination of mu-

Suggeriscono insomma narrative diverse, nessuna delle quali però può essere verificata. “Che cosa sono?” è una domanda che non troverà risposta. Sono state trovate galleggianti nella laguna? Sono spuntate dal pavimento come spettri? Sono emerse dal suolo attraverso la foresta sommersa di cataste di legno che sostiene la città? Sono queste delle figure abbandonate qui dall’ultimo minuetto della Repubblica? È questa visione di musica, rovina, e festività, che può forse offrire l’immagine più piena dell’operare sia del gioco che delle battaglie nella storia di Venezia—battaglie tra la città e l’acqua, tra la Repubblica e il Vaticano, tra il potere e i dissidenti, tra la memoria e la dimenticanza, l’espressione e la censura, la tradizione e l’impulso, l’istituzione e l’individuo. È su questo sfondo che le dieci figure di Peyser davvero si animano e danno vita alla sala da ballo con il loro enigma.

Teddy Jefferson
New York, Aprile 2010

sic, ruin, and festivity, may give the fullest picture of the operation of both the jest and the battles written into the history of the republic, between the city and the water, the Republic and the Vatican, between power and dissidence, memory and forgetting, expression and censorship, between tradition and impulse, institution and individual. This is the atmosphere in which Peyser’s ten figures come most fully to life, as it were, activating the ballroom floor with their riddle.

Teddy Jefferson
New York, April 2010

Doge
208x94x58 cm
82x37x23 inches
Copper/
Stainless Steel

Allestimento mostra
Installation view

Mask-scape
56x127x8 cm
22x50x3 inches
Steel/Wood

Assemblaggio

"Il suo Diasporismo, nella misura in cui caratterizza la sua pittura, dipende da una attitudine mentale spesso occupata con le digressioni della storia, le parentele, le patrie, il disperdersi della sua gente (qualora lui pensi di appartenere ad una gente) e roba simile."
R.B. Kitaj, *Primo Manifesto Diasporista.*

Se volessimo localizzare e visualizzare il lavoro di Justin Peyser all'interno di un tipo di tradizione di scultura moderna, i precursori da ricordare sono molti. Julio Gonzales è stato chiamato il primo saldatore del XX secolo, e l'interesse di Peyser nel ricavare la figurazione volumetrica dalle geometrie piane ha un debito fondamentale nei confronti delle costruzioni dello Spagnolo. La persistente frontalità del progetto di Peyser richiama il grande David Smith, le cui sculture di acciaio mantengono con insistenza la figura piana. E i lavori assemblati di Peyser con vuoti al loro centro (penso al propulsore di *Prop* e all'iride di *Eye for You*), richiamano più che chiaramente i vortici di Lee Bontecou che fanno riferimento tanto all'aviazione quanto alla visione.

Assembling

"His Diasporism, to the extent that it marks his painting, relies on a mind-set which is often occupied with vagaries of history, kin, homelands, the scattering of his people (if he thinks he may have a people), and such stuff."
R.B. Kitaj, First Diasporist Manifesto*.*

If you wanted to situate Justin Peyser's work visually within some kind of tradition of modern sculpture, there are plenty of forebears. Julio Gonzalez has been called the 20th century's first welder, and Peyser's interest in teasing volumetric figuration out of flat geometries owes a basic debt to this Spaniard's constructions. The persistent frontality of Peyser's project harkens back to the heavyweight David Smith, whose own steel sculptures insistently maintain the picture plane. And Peyser's assembled works with voids at their centers (I'm thinking of Prop'*s propeller and* Eye for You's *iris) recall fairly clearly Lee Bontecou's own vortexes, referencing both aviation and vision.*

But that is a formalist story, and I wouldn't call Peyser a formalist; his project seeks meaning beyond pure planes and pleasing arrangements and a connection to

Channel
149x137x4 cm
59x54x1,5 inches
Steel

Ma questa è una storia formalista e io non chiamerei Peyser un formalista; il suo progetto cerca significato al di là di piani puri e arrangiamenti gradevoli e un collegamento con la storia dell'arte. Ciò che è in gioco qui è semmai la storia di popoli e luoghi del modo in cui l'ambiente costruito dagli esseri umani si confronta con il panorama naturale. Queste giunture tra antropologia e geografia, architettura e territorio, trovano espressione nel lavoro di assemblaggio che è al cuore del procedimento di Peyser. In verità, l'atto stesso della saldatura sembra fare da controfigura alla ricerca di collegamento, anche se squarci e lacerazioni sono inevitabili e sono lasciati (intenzionalmente) visibili.

In spirito, questo lavoro sembra in qualche modo più vicino agli obiettivi a cui aspirava R.B.Kitaj, pittore figurativo della Scuola di Londra, nel suo *Primo Manifesto*

the history of art. What is at stake is more the history of people and place of how an environment built by humans confronts the natural landscape. These seams between anthropology and geography, between architecture and terrain, find expression in the joinery at the heart of Peyser's process. Indeed, the very act of welding seems to stand in for a seeking to connect, even as rifts and fissures are inevitable, and are left (intentionally) visible.

In spirit, somehow, this work feels closer to the aims of what the figurative School of London painter R.B. Kitaj was gesturing towards in his First Diasporist Manifesto *(1989). Kitaj uses the term Diasporism to describe his "parable-pictures, their dissolutions, repressions, associations, referrals and sometime difficulty, their text-obsessions, their play of differences, their autobiographical heresies, their skeptical dispositions, their assimilationist*

Diasporista (1989). Kitaj usa il termine Diasporismo per descrivere le sue "pitture-parabole, le loro dissoluzioni, repressioni, associazioni, riferimenti e occasionali astrusità, le loro ossessioni testuali, i loro giochi di differenze, le loro eresie autobiografiche, le loro disposizioni scettiche, il loro modernismo assimilazionista, frammentazioni e confusioni, le loro blasfemie secolari, il loro desiderio di devozione verso quello specifico 'arte-passato' che corrisponde ai momenti storici in cui gli Ebrei diventarono liberi di perseguire una vita nell'arte…" Ora le sculture d'acciaio di Peyser prevalentemente astratte non potrebbero assomigliare di meno alle tele di Kitaj, che si collocano visivamente da qualche parte a metà tra Chagall e Hockney. E in quanto ex studente Ivy League laureato in arte, e cresciuto in una casa in cui l'estetica era seconda solo alla tradizione e allo spirito di solidarietà, c'erano indiscutibilmente ben pochi ostacoli alla libertà di Peyser di perseguire una vita nell'arte. Eppure quei "pezzi e puzzles concatenanti" che lui cita come radici del suo impulso creativo tradiscono lo stesso bisogno fondamentale di connessione. Sia forgiando piccole reti di geometrie totemiche attraverso i suoi schizzi preparatori, sia legando nelle sue sculture scarti di rottami a lamiere di metallo intatto, il progetto di Peyser riflette un desiderio di riunione come lenimento contro la dispersione.

Questa mostra al Collegio Armeno è dunque un' impresa ideale per lo scultore diasporista. Gli Armeni sono fra coloro che Kitaj, nel suo manifesto, include nel catalogo dei "popoli dispersi", e la mancanza di radici che lui descrive è la vera essenza di Venezia città d'acqua. I personaggi che Peyser ha creato, vestiti dei loro attributi essenziali – il vanitoso *Arm*, con il braccio flesso a muscolo, l'eroina a forma di cuore, emotiva e suggestiona-

modernisms, fragmentation and confusions, their secular blasphemies, their longing allegiance to the exact art-past which corresponds to the historical moments when Jews became free to pursue a life in art…" Now Peyser's predominantly abstract steel sculptures couldn't look less like Kitaj's canvases, which fall visually somewhere between Chagall and Hockney. And as a former Ivy League art major raised in a home where aesthetics were second only to tradition and togetherness, there was arguably little impediment to Peyser's freedom to pursue a life in art. But the "interlocking pieces and puzzles" he cites as the roots of his generative impulse, betray the same basic urge to connect. Whether forging little nests of totemic geometries through his preparatory sketches, or bonding cast-off scraps to sheets of fresh metal in his sculptures, Peyser's project reflects a longing for reunion as a salve against dispersion.

This exhibition at the Collegio Armeno is therefore an ideal undertaking for the Diasporist Sculptor. The Armenians are among those Kitaj acknowledges in his manifesto's catalogue of "dispersed peoples," and the rootlessness that he describes is the very condition of watery Venice. The characters Peyser has conjured, costumed in their essential attributes – the vain Arm *with his arm flexed in a muscle, the emotionally pliant heart-shaped heroine – have made a long journey to arrive at this palace. Still rocking on boat-bottomed bases, they have not yet gained roots.*

They have achieved reunion, however, an accomplishment that underscores the extent to which this installation is concerned on every possible level with the act of assembling: content (a gathering in a ballroom), form (those "interlocking pieces and puzzles") and process (the very act of welding, a sure antidote to scatter). But per-

bile – hanno fatto un lungo viaggio per arrivare a questo palazzo. Ondeggiando sulle loro basi a forma di battello, non hanno ancora conquistato radici.

Tuttavia, ciò che hanno conquistato è il loro riunirsi, e questo risultato sottolinea la misura in cui l'atto dell'assemblaggio caratterizza questa esibizione ad ogni possibile livello: contenuto (il congregarsi in una sala da ballo), forma (quei "pezzi e puzzles concatenanti") e procedimento (l'atto stesso del saldare, sicuro antidoto al dispedersi). Eppure, la reazione forse più forte alla diaspora ha luogo ad un altro livello ancora, quello dell'invito. Giacché qui non abbiamo soltanto la rappresentazione scultorea di una congregazione, ma una sala con esseri umani reali riuniti in apprezzamento comune. Coloro che assistono a questa mostra festeggiano, proprio come le loro controparti metalliche; magari su terreno acquoso, ma se non altro insieme.

Samantha Friedman
New York 2010

haps the most powerful reaction in the face of diaspora occurs on still another level – the invitation. For here we have not just a sculptural representation of congregation, but a room of real humans gathered in common appreciation. Those attending this exhibition celebrate, as their metallic counterparts do; if on watery ground, at least together.

Samantha Friedman
New York 2010

Non più alla deriva

Il mio primo pensiero è stato quello del contrasto. Superfici piatte o opache per calmare la luce che rimbalza tutt'intorno in questa Sala degli Specchi. L'unico oggetto mobile, un pianoforte a coda, nero, aveva superficie e massa tali da far variare lo scintillio della sala. In precedenza avevo lavorato più frontalmente che a tuttotondo, costruendo spessore con strati e sovrapposizioni, e creando aperture sulla facciata esterna là dove mi conveniva. Ma ora il mio lavoro cresceva e si sviluppava al di là della mia pittura e del mio interesse per la topografia, ed io cominciavo ad investigare dove si intersecano la seconda e la terza dimensione.

Ho lavorato su scala superiore al naturale. E come la scala cresceva, io ricucivo insieme il metallo con saldature alquanto spesse, costruendo una tessitura di superficie sulla lamiera al contrario piatta e sottile. Le forme cave e le cuciture giocavano bene con il motivo del vascello che stava emergendo. Le saldature esagerate trasmettono anche una qualità di materia rappezza-

Having a Ball Again in Ca' Zenobio

My first thought was of contrast. Dull or opaque surfaces to quiet the light bouncing around this Hall of Mirrors. The only moveable object in the room, a black grand piano, had the surface and mass to vary the glitter of the room. I'd been working previously more frontally than in the round, building texture with layers and overlap, creating openings in the façade where it suited me. It grew out of my painting and interest in topography, and I began investigating where the 2nd and 3rd dimensions intersect.

I worked larger-than-life. As the scale increased, I stitched the sheet metal together with rather thick welds, building surface texture on the otherwise flat sheet metal. The hollow forms and stitching played well with the vessel-like motif that emerged. The exaggerated welds also convey a patched, time-beaten quality that appeals to my sense of artifice. After giving a rounded bottom to what I now call Boat*, I decided to treat the others similarly. The vessels might rock or sway, go slightly askew, but can self-right. As the work progressed I began to dress them with*

ta, segnata dal tempo a cui sono attratto per il mio senso dell'artificio. Dopo aver dato un fondo arrotondato a ciò che adesso chiamo *Boat*, ho deciso di trattare anche le altre sculture allo stesso modo. I vascelli possono dondolare o ondeggiare, o andare leggermente di traverso, ma si possono raddrizzare da soli. Proseguendo nel lavoro, ho cominciato a vestirle con altri metalli come il rame, l'alluminio, l'ottone e l'acciaio inossidabile. Mi arrendevo al riflesso cosi come la forma si arrendeva al contenuto.

L'affresco del soffitto è un volo dell'immaginazione; angeli, cocchieri (Apollo), cacciatori e cherubini che descrivono lo spuntare di un'alba nuova e luminosa. Il sentimento qui è più pagano che cristiano. Sotto il dipinto, sono le dodici personificazioni delle arti e delle scienze che son dette simbolizzare la severità, la modestia e la sobrietà. E al di sotto di queste, i dipinti delle ninfe del bosco che nude sono inseguite da cacciatori discinti. Mi piace la commistione di immagini che riflettono impulsi sia apollinei che dionisiaci.

Persino la Madonna italo-americana di New York del XX secolo ne ha sfruttato l'idea quando proprio in questa sala ha cantato "Like a Virgin" per il suo video musicale del 1980.[1]

Le dieci sculture che ho fatto per la sala da ballo risentono della forte impressione che questo palazzo comunica di diaspore convergenti. La famiglia Zenobio che lo costrui' nel tardo '500, veniva originariamente

other metals, like copper, aluminum, brass and stainless steel. I surrendered to reflection as form did to the content.

The ceiling mural is a flight of fancy: angels, charioteers (Apollo), hunters and cherubs depicting the arrival of a bright new dawn. Much more of a pagan feeling is here than Christian. Below the mural are twelve personifications of the arts and sciences that we're told symbolize severity, modesty and sobriety. Below these are paintings of naked wood nymphs being chased by suit-less hunters. I like the mixture of imagery from Apollonian and Dionysian impulses. Even a 20th century Italian American Madonna from New York got into the act when she sang "Like a Virgin" in this room for her 1980's music video.[1]

The ten sculptures I've made for the ballroom derive from the impression of converging diasporas in this building. The Zenobio family, who built this house in the late 1500s, came originally from Greece. They hired a French artist, Dorigny, to decorate the ballroom. Armenians have been in Venice as long, and since 1850, this palace has housed an Armenian boarding school.[2]

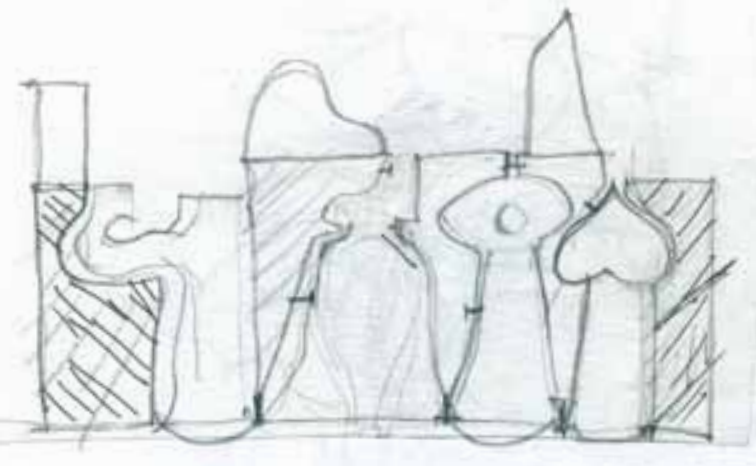
I come from America by way of a multi-continent, millenial journey of my own ancestors from Israel. Old civilizations; new states; beautiful alphabets; dispersed peoples reassembled in the diaspora; survivors of attempts at genocide; and strong promoters of culture and history along transnational networks the common Armenian

dalla Grecia. Assunsero un artista francese – Dorigny – per decorare la sala da ballo. Gli Armeni sono a Venezia da altrettanto tempo[2], e dal 1850 questo palazzo ospita il Collegio Armeno. Io arrivo dall' America attraverso il viaggio millenario e transcontinentale dei miei antenati provenienti da Israele. Vecchie civiltà; nuove nazioni; alfabeti meravigliosi; popoli dispersi e riuniti nella diaspora; sopravvissuti ai tentativi di genocidio; e forti promotori di storia e cultura lungo reti di comunicazione transnazionali le esperienze comuni armene ed ebraiche sono state documentate.

I quadri (mentali) di metallo che produco mostrano concatenazione e sovrapposizione di forme in rilievo. I lavori per la sala da ballo mostrano piastrellatura o imbricatura di pezzi, come strati di garza che chiudono ferite. I primi schizzi per l'installazione delle sculture nella sala da ballo mostrano ciascuna figura intrecciata con il suo vicino.

È difficile individuare esattamente dove finiscono le forme locali e dove cominciano quelle più universali. Il *Doge, Platform Shoe, Tricorno* e *Pot Belly Stove* hanno Venezia come referente. Le altre sono meno specificamente veneziane. Le sculture sono zavorrate ma le angolature possono cambiare. Siamo un po' sbilanciati nella diaspora, ondeggianti tra due patrie. Mi piace pensare che la Angela sia discesa dal soffitto del XVI secolo. La mitra del Vescovo è aperta, cosí come la indossano gli armeni. Ho lasciato le saldature ruvide e le bruciature della fiamma visibili: andare vagabondando nella diaspora lascia cicatrici.

Pot Belly Stove - stufa panciuta - è incinta: mi piace l'aspetto e la sensazione di un addome pregno. Il suo cappello ricorda un comignolo veneziano. Il *Doge* è rigido nel suo berretto frigio, ma barcolla sul suo fondo



and Jewish experiences have been noted.

The metal (mental) pictures I make show the interlock and overlap of shapes in relief. The ballroom works show tiling or imbrication of pieces, like layers of tissue closing over wounds. Earlier sketches for the ballroom installation showed each figure interlocked with his neighbor. It is hard to pinpoint where local forms end and more universal ones begin. The Doge, Platform Shoe, Tricorno, *and* Pot Belly Stove *reference Venice. The others are less specifically Venetian. The sculptures are ballasted and their angles can change. We're a bit off balance in the diaspora, swaying between two homelands. I'd like to think the Angela descended from the 16th century ceiling. The Bishop's miter is open, as the Armenians wear them. I've left the welds rough and the burn marks apparent, as wandering in the diaspora can leave you scarred.*

Pot Belly Stove - *is pregnant - I like how a pregnant belly looks and feels. Her hat resembles a Venetian chim-*

a battello. È ammirevole come La Repubblica veneziana abbia sempre cercato di impedire che i suoi dogi diventassero troppo potenti. *Bishop,* il vescovo, è grasso e pacchiano nella sua veste immacolata con la mitra di ottone. *Heart* , cuore gioioso, è stato confuso con un'altra parte del corpo. In *Boat*, la zavorra è visibile, ma quasi certamente questa barca non è adatta alla navigazione. *Platform Shoe*, scarpa a zoccolo, è un trampolo funzionale e privo di affettazione. *Angela* è un angelo, ma non privo di genere. *Buoy*, la boa, è vista e vede. *Arm*, il braccio, è un segnavento ma utile, laddove io non mi fiderei di quello col cappello a tre punte giacché le scene di caccia dipinte nell'affresco gli hanno dato alla testa. Forse è lui che ha messo incinta *Pot Belly Stove.*

Justin Peyser
New York, Aprile 2010

[1] - La famiglia del padre di Madonna Louise Ciccone era di origine abruzzese, mentre sua madre era franco-canadese cosí che la stessa visita di Madonna in Italia è stata un rientro dalla diaspora.
[2] - È possibile che gli Zenobio di Grecia e i monaci armeni siano stati entrambi messi in fuga dall'invasione Ottomana.

ney. The Doge *is stiff in his Phrygian hat, but wobbles on his boat bottom. You have to admire how the Venetian republic sought to keep their Doges from getting too powerful. The* Bishop *is fat and gaudy in his stainless habit with a brass miter. The joyous* Heart *has been confused for another body part. The* Boat's *ballast is visible, but most certainly she's not too seaworthy. The* Platform Shoe *is stilt-like and functional, with no airs.* Angela *is an angel with a gender. The* Buoy *is seen and sees. The* Arm *is vane but useful, whereas I wouldn't trust one in the three-cornered hat as the chase scenes depicted in the murals have gone to his head. Maybe he was the one who got the* Pot Belly Stove *pregnant.*

Justin Peyser
New York, April 2010

[1] - Madonna Louise Ciccone's father's family was from Abruzzo and her mother from France by way of Canada, so even in her visit there is a return from the diaspora.
[2] - There is possibility that the Greek Zenobio and Armenian monks fled the same Ottoman invasion.

Platform Shoe
(Particolare - *Detail*)
178x66x58 cm
70x26x23 inches
Steel/Copper/Brass

This show would not have been possible without the instigative genius of Anna Zambon.

Mostra a Ca' Zenobio
Dorsoduro 2596 Venezia

"Alla Deriva", Sculture di Justin Peyser
dal 01-07 al 21-11-2010
a cura di Roberta Semeraro

Con i patroncini di:

Comune di Venezia--Giorgio Orsoni, Sindaco
Provincia di Venezia
Regione del Veneto

Progetto culturale di:
Collegio Armeno Moorat Raphael e
Associazione Culturale La Sesta Arte

Direzione Amministrativa: Samuel Baghdassarian

Direzione Artistica: Marco Agostinelli
Editor: Teddy Jefferson
Coordinamento: Tamara Andruszkiewicz
Ufficio Stampa/PR: Anna Zemella
Progettazione Grafica: Proget Type Studio
Stampa: Nuova Grafotecnica
Fotografia: Alberto Bonatti, Teddy Jefferson, Aaron Fedor, Vito DiStefano,

Allestimento mostra/Assistenza Tecnica:
Koko Garabed Sakayan, Moses Guloyan

Video, "...Alla Deriva"
di Marco Agostinelli
con riprese di Aaron Fedor,
Davide Minelle

Si ringraziano particolarmente:

Anna Zambon
Marco Agostinelli
Tamara Andruszkiewicz
Anna Antonovsky
Samuel Baghdassarian
Shaul e Suzy Bassi
Ladan Bassir
Francesco Bernardi
Franca Bombieri
Boliva Carchi
Sandra Chinaglia
Pier Consagra
Jane and Francesco DaMosto
Vito DiStefano
Harris Dellas
Aaron Fedor
Pepi Marchetti Franchi
Samantha Friedman
GRAPHICREPORT snc
Movses Guloyan
Michelle Hobart
Peter C. Hobart
Teddy Jefferson
Padre Elia Kilaghbian
Eliot Lable
Naoto Nakagawa
Ruth Nivola
Maurizio Pellegrin
Donald and Lynne Peyser
Jonathan Peyser
Nadine Peyser
Hall Powell
Will Rehling
Koko Garabed Sakayan
Anita Sanvitto
Lorenza Smith
Matthew Teti
Ruggero and Valentina Vanni
Susy and Sadek Waba
Larry Warsh
Jill Weinrich
Judith Weller
Anna Zemella
Giulio Zumstein

Foto credit: • Alberto Bonatti: *p. 6, 9, 11, 14, 16, 20, 22, 25, 29, 30, 33/36, 38 44* • Aaron Fedor: *p. 41* • Teddy Jefferson: *Cover, inside cover, p. 17-18, 42, 47*