

edited by / a cura di
Michela Bassanelli - Gennaro Postiglione

**RE-ENACTING
THE PAST.
MUSEOGRAPHY
FOR CONFLICT
HERITAGE**

*RIATTIVARE IL PASSATO.
LA MUSEOGRAFIA PER
L'EREDITA' DEI CONFLITTI*

ISBN 978-88-6242-064-8

Prima edizione/First edition, Giugno/June 2013

© 2013 LetteraVentidue Edizioni

© 2013 per le fotografie e i testi: rispettivi autori

© 2013 of photography and texts: their authors

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means (electronic or mechanical, including photocopying, recording or any information retrieval system) without permission in writing form.

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Book design: Francesco Trovato, Corrado Cannata

Editing: Michela Bassanelli

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

www.letteraventidue.com

Via Luigi Spagna, 50 L

96100 Siracusa, Italy

The book draws on the study "*Beyond the Memorial: Exhibition Design for Conflict Heritage*", which is the topic of the thesis of PhD Candidate Michela Bassanelli (Doctorate Programme in Interior Architecture and Exhibition Design at Politecnico di Milano). Moreover, the work is part of the research activities of the PRIN project 2008 "The musealization and intercultural communication intervention in archaeological sites" (National Coordinator: prof. Marco Vaudetti), carried out by the MIBE group Politecnico di Milano (General Coordinator: prof. Luca Basso Peressut, Coordinator of the research topic "Conflict Archaeology": prof. Gennaro Postiglione). The same topics have become later subject of a further investigation within the international project "REcall-European Conflict Archaeological Landscape Reappropriation" (www.recall-project.polimi.it), financed by the EC-Culture 2007 programme in 2012 (ref.: 2012 - 0927 / 001 - 001 CU7 COOP7). Prof Gennaro Postiglione is the Project Leader and PhD Candidate Michela Bassanelli is Principal Investigator of the project.

Il libro prende le mosse dallo studio "*Beyond the Memorial: Exhibition Design for Conflict Heritage*" che la PhD Candidate Michela Bassanelli sta sviluppando come tesi di dottorato presso il Politecnico di Milano (Dottorato in Architettura degli Interni e Allestimento), all'interno delle attività di ricerca del PRIN 2008 "L'intervento nelle aree archeologiche per la musealizzazione e la comunicazione culturale" (Coordinatore Nazionale prof. Marco Vaudetti) svolte dal gruppo MIBE del Politecnico di Milano (Coordinatore generale prof. Luca Basso Peressut, coordinatore ricerca sul tema "Conflict Archaeology" prof. Gennaro Postiglione). I temi affrontati nel lavoro sono successivamente confluiti nel progetto internazionale "REcall-European Conflict Archaeological Landscape Reappropriation" (www.recall-project.polimi.it), finanziato nel 2012 dal programma EC-Culture 2007 (rif.: 2012 - 0927 / 001 - 001 CU7 COOP7), di cui il prof Gennaro Postiglione è Project Leader e la PhD Candidate Michela Bassanelli è il Principal Investigator.

SILVANA CAROTENUTO

A "TREATISE" ON RUINS: THE LOVING WORK OF LIDA ABDUL

UN "TRATTATO" SULLE ROVINE
IL LAVORO DI LIDA ABDUL

Ruin is not a negative thing. First, it is obviously not a thing. One could write [...] a short treatise on the love of ruins. What else is there to love, anyway? One cannot love a monument, a work of architecture, an institution as such except in an experience itself precarious in its fragility: it has not always been there, it will not always be there, it is finite. And for this very reason one loves it as mortal, through its birth and its death, through one's own birth and death, through the ghost or the silhouette of its ruin, one's own ruin [sa ruine] — which it already is, therefore, or already prefigures. How can one love otherwise than in this finitude?

(Derrida 2003, 144)¹

Lida Abdul is a young but already affirmed artist who works in multimedia art; I would like to present her work as if it constituted a brief "Treatise" on ruins, by trying to show how the "fragility" which Jacques Derrida speaks about, is the object—actually, the "subject"—of her creative love.²

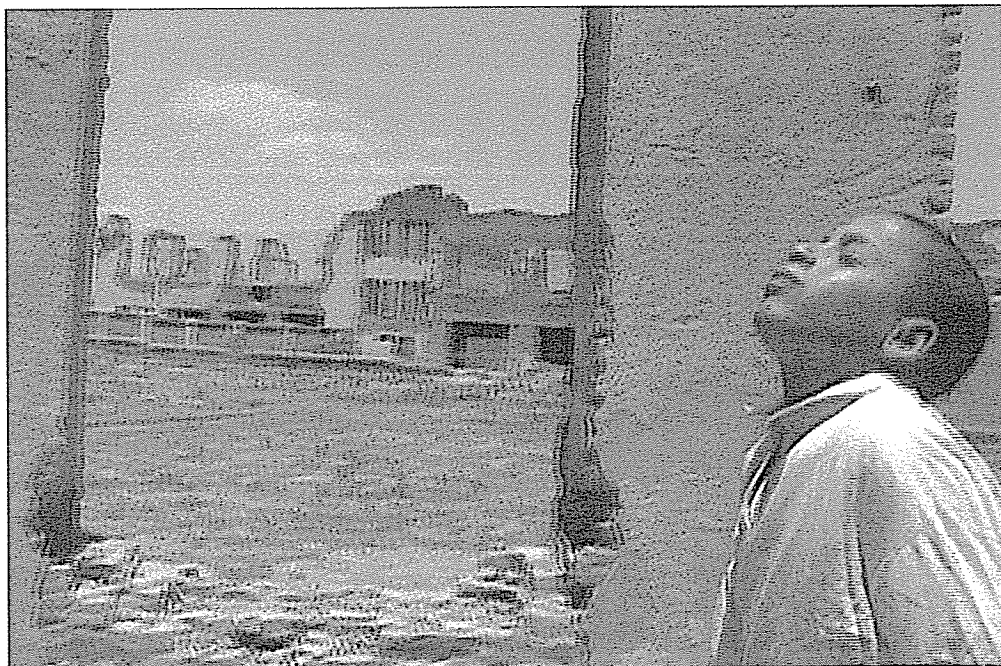
Lida Abdul was born in 1973, in Kabul, Afghanistan, "a land that needs much attention" as she claims (Serminato, 2006). During the Russian invasion, she emigrated to India, to Germany, then to the United States, Los Angeles, where she studied art, philosophy, and political science, and where she presented her first works. After the Taliban fall, Abdul went back home, and moved to live in Kabul. The experience—some would say that the "ruin is experience itself"³—of exile and of her going back home have intensely marked Abdul's artistic meditation: she has discovered that the fact of belonging to more than one world, and of being a "guest" in the countries that hosted her, where she never resided permanently, but always productively, enriched her sensibility, intelligence, strength and attention. Indeed, such conditions exposed her to a "provisionality" that, although difficult to live in, linked her to a vast, global, and creative actuality. "In-betweeness," says

La rovina non è una cosa negativa. Innanzitutto, non è evidentemente una cosa. Si potrebbe scrivere [...] un breve trattato sull'amore per le rovine. D'altronde, cosa si può amare di un altro? Si può amare un movimento, un'architettura, un'istituzione come tale solo nell'esperienza a sua volta precaria della sua fragilità. Essa non è sempre stata là, non sarà sempre là. È finita. E per ciò stesso la si ama come mortale, attraverso la sua nascita e la sua morte, attraverso il fantasma o la sagoma della sua rovina, della mia — che dunque essa è o prefigura di già. Come amare altrimenti se non in questa finitezza? Da dove verrebbe altrimenti il diritto di amare, l'amore per il diritto?

(Derrida 2003, 144)¹

Lida Abdul è una giovane ma affermata artista che opera nell'arte multimediale; vorrei presentarne il lavoro come un breve "Trattato" sulle rovine, cercando di mostrare quanto la "finitezza" di cui parla Jacques Derrida sia l'oggetto—il soggetto, in realtà—del suo amore creativo.²

Lida Abdul nasce nel 1973, a Kabul, in Afghanistan, in "una terra che necessita tanta attenzione" dice l'artista (Serminato, 2006); durante l'invasione russa, emigra in India, in Germania, quindi negli Stati Uniti, a Los Angeles, dove studia arte, filosofia e scienze politiche, e dove espone le sue prime opere; dopo la caduta dei talebani, Abdul torna a Kabul e vi si trasferisce stabilmente. L'esperienza—se è vero che "La rovina è l'esperienza stessa"³—dell'esilio e del difficile ritorno "a casa" ne segna la meditazione in modo intenso: l'artista scopre che l'appartenenza a più mondi e culture, che l'essere "ospite" nelle terre che l'ospitano e in cui risiede mai stabilmente ma sempre produttivamente, in realtà, arricchiscono la sua sensibilità, la sua intelligenza, la forza e l'attenzione, esponendola a una "provisionalità" che, per quanto complessa da vivere, può legarla creativamente a una attualità vasta, globale, nomade e creativa—l'"in-betweeness," dice Abdul, sta divenendo "norma" nel



Lida Abdul, *Dome*, 2005. Single-channel digital video, 4 minutes 50 seconds, 4:3, colour, sound. Courtesy the artist and Anna Schwartz Gallery

Abdul, is becoming the norm today.⁴ This made her perceptive of a singular, specific and unique focus: the “empty” and “blank” spaces, that “nothing” that leaves behind a trace of its own ruin:

In my work, I try to juxtapose the space of politics with the space of reverie; the space of shelter with that of the desert. I try to perform the “blank spaces” that are formed when everything is taken away from people. How do we come face to face with “nothing” with “emptiness” where there was previously something. I was a refugee myself for several years, moving from one country to another, aware that at every juncture I was a guest, who at any moment might be asked to leave. The refugee’s world is a portable one, allowing for easy movements between borders. It is one that can be taken away as easily as it was given: provisionally and with little anxiety on the part of the host. (Abdul, 2007)⁵

The lived experience, the received and

tempo presente⁴—rendendola percettiva, in modo acuto, a un focus specifico e unico—i “vuoti,” gli “spazi bianchi,” il “nulla” che lascia dietro di sé la traccia della sua rovina:

Nel mio lavoro, cerco di giustapporre lo spazio della politica allo spazio del sogno: lo spazio del rifugio con quello del deserto. Cerco di mettere in opera gli “spazi vuoti” che si formano quando si sottrae qualcosa alla gente. Il modo in cui ci confrontiamo con il “niente,” il “vuoto,” là dove prima c’era qualcosa. Io stessa sono stata una rifugiata per molti anni, muovendomi da un paese a un altro, consapevole che a ogni giuntura avrebbero potuto chiedermi di andarmene. Quello del rifugiato è un mondo portatile, che permette una certa mobilità tra le frontiere. E’ un mondo che si può perdere semplicemente come è stato acquisito; in modo provvisorio, con poca ansietà da parte dell’ospite. (Abdul, 2007)⁵

L’esperienza vissuta, l’ospitalità ricevuta e quell’offerta alla poetica della rovina: Abdul

offered hospitality to a poetics of ruins—Abdul loves what is lost and what remains, the fragmentation, the impossibility of closing history by erasing the uniqueness of the rest—without subjecting the love for ruins to any simple didactic or ideological vindication, but by offering it as a chance of art, experimentation, and experience: “the ruins [...] carry for me the memory of something lost, yet at the same time they are reminders of what is no longer there. A fragment. Yet complete in its own way because any attempt to fix it, will erase its uniqueness. It teaches nothing, except that what was once is gone and the only way to approach it is through art without direct reference to an event” (MacGilp, 2007). Abdul’s question is clear: “Why can’t a ruin itself be transformed into a meditation on something other [...] a visual or sculptural poem that one hopes will open up new spaces for rethinking about society, about ethics and identity itself?” (Abdul, 2007b). The visual or sculptural poem, the opening of new spaces for rethinking society, ethics and identity—the “Treatise” of Abdul’s love for the ruins is dedicated to this project of creation, opening and reflection: the first chapter is dedicated to the ruin and diasporic identity; the Afghani society and the ruining of its country open the second chapter; the ethics of care and attention to the material, human and historical remains, close its recent performative writing.

In this essay, I will only present some of the pages of this “Treatise,” focusing briefly on Abdul’s American production, and on the works she produced in Afghanistan, and highlighting a detaching movement from the ruins where Abdul sees the emergence of new lines of experimentation (in fact, an increase in responsibility)—so that her art can keep the critical and political commitment of her visuality persistently open to the future.

I would like to anticipate that, just like “the ruins order and deconstruct,” the chapters of Abdul’s “Treatise” order her artistic production, and, at the same time, they also

ama ciò che è perso, ciò che resta, la frammentazione, l’impossibilità di chiudere la storia cancellando l’unicità del “resto”—senza assoggettare l’amore per la rovina a facili didattismi o a politiche rivendicative, ma offrendolo come una occasione d’arte, di sperimentazione, di esperienza: “le rovine [...] per me portano il ricordo di qualcosa che si è perso, e anche allo stesso tempo sono ‘remainders’ di ciò che non è più là. Un frammento. Ma completo a suo modo, perché ogni tentativo di fissarlo ne cancella l’unicità. Esso non insegna nulla, tranne che ciò che esisteva una volta se ne è andato, e il solo modo di avvicinarlo è tramite l’arte che non fa diretto riferimento a alcun evento” (MacGilp, 2007). La domanda di Abdul è chiara e forte: “Perché non è possibile trasformare la rovina in una meditazione su qualcos’altro [...] in un poema visuale o scultoreo che, si spera, aprirà nuovi spazi per ripensare la società, l’etica e la stessa identità?” (Abdul, 2007b). Il poema visuale e scultoreo, l’apertura di nuovi spazi per ripensare la società, l’etica e l’identità—il “Trattato” d’amore per le rovine di Abdul si dedica a questo progetto di creazione, di apertura e di riflessione: la rovina e l’identità diasporica intitolano il primo capitolo; la società afgana e la rovina della sua terra aprono il secondo mondo trattato; l’etica di cura e di attenzione per i resti materiali, umani e storici, chiude la sua recente scrittura performativa.

Vorrei qui aprire soltanto qualche pagina di questo “Trattato,” suddividendolo in una breve lettura dell’iniziale produzione americana dell’artista, in una trattazione delle opere realizzate al ritorno a Kabul—vivamente espressive della vicinanza di Abdul con il disastro della sua terra d’origine—per indicare, infine, il movimento di distanziamento dalla stessa rovina e coglierne l’emergenza di linee di fuga (in realtà, un intensificarsi di responsabilità) con cui l’arte di Abdul cerca di mantenere aperta la vocazione autobiografica, critica e politica, della sua arte.

Vorrei soltanto anticipare che, se “la rovina ordina e decostruisce,” i capitoli del “Trattato”

animate, disorder, and deconstruct it, thanks to an intellectual vivacity, an attention to the forms of her technique (the video, and the time of its construction), the return—a fold, a wound, the artistic re-flection—to the places of the ruin itself, which, in its ruining process, allows Abdul's art to remain open to newness and to otherness.

Autobiography in ruin

Jacques Derrida, by dealing with the art of drawing, states that “at the origin comes ruin; ruin comes to the origin, it is what first comes and happens to the origin, in the beginning” (Derrida 2003, 87).⁶ Lida Abdul begins her “Treatise” starting from herself, placing her identity on the threshold of the ruins of all foundations: one of her first works is entitled “Self portrait” (1997), and shows the artist with two eggs on her eyes—the image seems to be a reference to Piero Manzoni (Caragliano-Cervasio 2007, 20); in fact, it suggests a structural “blindness,” a quasi-organic expropriation, which is cultural and technical, and, in any case, linked to an internal vision that searches for its ruined trait, moving blindly into the world. This is the start, the beginning of her love for ruins—for instance, those related to the “book,” to “culture:” in “Four Month Performance” (1998), Abdul tears the pages of a book leaving its borders intact—the action is a ruined memory of her uncle whose books had to be burned to protect him from the Afghani police; at the same time, it indicates that culture can be an “empty box” where we can engrave new signs, new languages, and new visions. These could be “gendered” acts, as in “My city has no monuments,” (1999) where a man mistreats a woman who is destroying the copies of some classical pieces of art; in “The Black and White Wheel” (2001), the picture of the mosque where the artist used to go when she was a child comes out from the mouth of the same woman; in “Global Porn” (2004), from the same mouth honey comes out. These

di Abdul ordinano lo sviluppo della sua arte, e, allo stesso tempo, lo animano, lo disordinano, lo decostruiscono, in virtù di una vivacità intellettuale, di un'attenzione alle forme specifiche della tecnica del video e del tempo della sua costruzione, il ritorno—una piega, la piaga, la ri-flessione artistica—sui luoghi della rovina, in un loro stesso rovinarsi che permette alla creazione di aprirsi al nuovo e all'altro.

Autobiografia in rovina

Jacques Derrida, esprimendosi sull'arte del disegno, afferma che “All'origine vi fu la rovina. All'origine accade la rovina, la rovina è ciò che accade per prima cosa, all'origine dell'opera” (Derrida 2003, 87).⁶ Lida Abdul inizia il suo “Trattato” a partire da sé, dalla posizione di un'identità posta sulla soglia della rovina di ogni fondamento o fundamenta: una delle prime opere è intitolata “Self Portrait” (1997), e immortalata l'artista con gli occhi coperti da due uova—l'immagine può riferirsi a Piero Manzoni (Caragliano-Cervasio 2007, 20); in realtà, sembra suggerire una “cecità”—“blindness”—strutturale, un'espropriazione quasi-organica, certo culturale e tecnica, in ogni caso legata a una visione interna, alla ricerca di un tratto rovinoso e rovinato, che si muove a tentoni nel mondo. E' l'inizio, il cominciamento, dell'amore per le rovine—ad esempio, quelle che riguardano il “libro,” la cultura: in “Four Month Performance” (1998), Abdul strappa le pagine di un testo, lasciando intatto il bordo—l'azione è la memoria rovinosa dei libri dello zio, distrutti per salvarlo dalla polizia afgana, ma anche l'indicazione che la cultura non è altro che una “scatola” vuota entro cui poter incidere altri segni, altri atti, lingue diverse, attenzioni nuove. Saranno gli atti della differenza di genere, come mostra “My City Has No Monuments” (1999), in cui un uomo tratta violentemente una donna che strappa le foto di alcune opere d'arte classiche; dalla bocca della stessa donna, in “Global Porn,” fuoriesce del miele; in “The Black and White Wheel” (2001), dalla stessa

brief works, in fact, announce that there can be a critical refusal of a religious, male and patriarchal culture, but that, at the same time, this can also mark the emergence of a technique, the technical apparatus of the “wheel:” in “House Wheel” (2003) Abdul drags a small house, the toy of a portable house—the ruin is original, it resides at the origin, allowing its own reflection in acts of destruction and critique but, also, a creativity linked to the “provisionality” of the biographical experience of the one who feels, experiences and loves the ruins.

From “miniature” to “real size”

In 2005, Abdul was invited to the Venice Biennale, in a pavilion dedicated to Afghanistan for the first time. Actually, Abdul had in the meantime moved to Kabul, as she decided to live among the ruins of her country. Her passage through the various countries of her diaspora, her coming back “home,” and her proximity to the disaster, in fact, have unavoidably left evident traces inscribed in the artist's sensibility. While commenting on the differences between her American production and her recent works, Abdul explains:

At the time I couldn't go to Afghanistan because of the Taliban. The performances that I made in LA were works that I wanted to make in Afghanistan, but I couldn't make them there. The situation was really bad. The people that I knew that were filmmakers and were going there were under disguise, they were hiding and they were in the veil. I still wear a veil when I go, but they were having a very hard time [...] Between 1998 and 2000, all of my work directly and indirectly deals with Afghanistan and it deals with my relationship to the country. I wanted to go back after the fall of the Taliban and it was an incredible experience for me. The place that I grew up in had completely changed, and visually it was really disturbing, in the work that I had made in Los Angeles, I was making miniatures in a sense, and when I went back to Afghanistan the ideas that I had been

bocca esce la foto della moschea frequentata dall'artista da piccola. Il titolo di questa opera, in realtà, annuncia che, al di là del rifiuto della cultura religiosa, maschile e patriarcale dell'infanzia, c'è al contempo la possibilità di intravedere l'emergere di una tecnica, l'apparato tecnico della “ruota:” in “House Wheel” (2003), Abdul trascina dietro di sé una piccola casa, il giocattolo di una dimora portatile—la rovina è originale, risiede all'origine, permettendo la sua ri-flessione in atti di distruzione e di critica, e, insieme, in una creatività legata alla “provisionalità” dell'esperienza biografica di chi la sente, la vive, e la ama.

Dalla miniatura al “real size”

Nel 2005, Abdul è invitata alla Biennale di Venezia, in un padiglione per la prima volta dedicato all'Afghanistan. In effetti, l'artista si è nel frattempo trasferita a Kabul, decidendo di vivere tra le rovine della sua terra d'origine. Il passaggio tra i mondi, il ritorno “a casa” e la prossimità col disastro, in realtà—non potrebbe essere diversamente—lasciano tracce iscritte nella sensibilità creativa di Abdul. Parlando della “differenza” tra la produzione americana e quella recente, l'artista spiega:

Al tempo non potevo andare in Afghanistan perché c'erano i talebani. Le performance le ho fatte a Los Angeles erano lavori che avrei voluto fare in Afghanistan, ma non le potevo fare lì. La situazione era veramente brutta. Le persone che conoscevo a casa erano registi e si travestivano, si nascondevano, portavano il velo [...] Io stessa porto il velo quando ci vado, loro in ogni caso erano in condizioni molto difficili [...] Tra il 1998 e il 2000, tutto il mio lavoro direttamente o indirettamente tratta dell'Afghanistan e della mia relazione con il paese; dopo la caduta dei talebani sono voluta tornare ed è stata una esperienza incredibile. Il luogo dove sono cresciuta era completamente cambiato; visualmente ho avuto realmente un senso di enorme disturbo; nel lavoro fatto a Los Angeles, facevo delle miniature in un certo senso; quando sono tornata in Afghanistan, le idee su cui avevo lavorato—sull'architettura,

working through—ideas about architecture, and performance and the body—could actually be made in real scale. They were real ruins at real size. That was mind-blowing. It was incredible to stand next to a building and to be able to do something to it. (Hopkins, 2007)

While she was in exile, everything depended on the memory, the “miniature,” the ruin as a game at a distance; differently, when facing the real destruction, dimensions change, and the real measure of the disaster appears without mediation: Abdul is near the ruins, feeling the urgent need to take care of them, to “do” something to the remains. The second chapter of her “Treatise” opens with the works that delineate her singular countersignature in comparison to/inside/in favour of a poetics of ruins. The initial sign appears in the video “Whitehouse” (2005), where Abdul covers the remains of a house recently bombed in Kabul with white paint. Against a clear and blue sky, the whiteness of the ruins gives hospitality to the artist who, dressed in black, in three days, stubbornly covers with the signs of her art what history has produced with its obstinate determination to destruction. Is Abdul wasting paint in a world that needs everything? In fact, she is presenting video art to her people, somehow opening its ceremonial time to a the Afghan culture, which is not “fluent” in this technique:

When I was painting that house white there were a lot of people going by, and they thought that I was crazy. [Laughter] They were thinking, you are wasting all of this colour, this paint. I felt bad at the same time because many people in Afghanistan don't have enough to eat and I am painting this piece white, this rubble. It wasn't really necessary. There were some people who stood around for two or three days to watch the whole process, which was interesting because at the very end they understood the project. For instance, the man whose back I painted in the film watched the performance for two or three days and I asked him to be a part of the piece. At the end he said that he understood. In Afghanistan we don't have this concept of video or

e sulla performance e il corpo—potevano essere realizzate su scala reale. Erano rovine reali a grandezza reale. Un'esperienza fortissima. Era incredibile stare accanto a una costruzione in rovina, ed essere capace di operare su di essa. (Hopkins, 2007)

Ciò che avveniva nell'esilio era il ricordo, la “miniatura,” la rovina come gioco a distanza; a confronto con la distruzione, le dimensioni cambiano, la misura reale del disastro appare senza mediazioni: Abdul è lì, vicino alla rovina a grandezza reale, e sente l'impegno necessario, doverosamente e umanamente deciso a “fare” qualcosa con i resti. Il secondo capitolo del trattato sulle rovine di Abdul si apre sulle opere che tratteggiano il delinearsi della “firma” dell'artista a confronto/sulle/dentro/a favore delle rovine. Il segno iniziale è in “Whitehouse” (2005), un'opera video in cui Abdul dipinge, con pennellate di pittura bianca, i resti di una casa abbattuta da un bombardamento a Kabul. Contro un cielo aperto e luminoso, il biancore delle rovine ospita l'artista, vestita di nero, che, per tre giorni, instancabilmente, testardamente, copre con il segno della sua arte ciò che la storia ha prodotto con l'ostinata determinazione alla distruzione. Sta forse sprecando la pittura in un mondo che ha bisogno di tutto? In realtà, l'artista sta presentando l'arte-video al suo popolo, in un qualche modo apprendone il tempo cerimoniale alla cultura afgana, poco “fluente” nella lingua di tale tecnica:

Quando dipingevo la casa di bianco le persone che passavano, pensavano che ero pazza (ride). Pensavano, stai sprecando tutto questo colore, questa pittura. Mi sono sentita male al tempo perché molti in Afganistan non hanno il cibo, e io dipingo questo pezzo di bianco. Non era necessario. Eppure, alcuni sono rimasti a guardare l'intero processo per due o tre giorni, e la cosa interessante è che alla fine hanno capito il processo. Per esempio, l'uomo la cui schiena dipingo nel film, aveva osservato la performance per due o tre giorni, così gli ho chiesto di essere parte della performance. Alla fine ha detto d'aver compreso. In Afganistan, non abbiamo questo concetto

new-media art. It is something that is new and is just beginning to be introduced. There is a long tradition of literature, poetry and cinema, so Afghans really understand those mediums and they are very fluent in them, but they are not as fluent in video. (Hopkins, 2007)

Against the background of the ruin, a woman paints some stones; a man, whose back is painted white, finally “understands.” Understanding, in fact, is a process, an ethics of care and resistance, through dreams, or reveries, to the global politics that imposes its force of law upon a whole world. In “What we saw upon awakening” (2006) a group of men, tied in a common and physical effort, pull some ropes knotted to the ruin of a house. What are they doing? Are they protecting the house, or contributing to its final demise? Abdul keeps the answer suspended—what really matters is the reality of the gesture, recorded by the camera, the ropes irradiating through the sky, the interrelation or engagement of a community, the effort, the sweat, the strength, the animation, the ceremonial love for stones—mainly an architectural icon in the West, but that, in Islam, constitute precious material for memory and commemoration. At the end of the video, the men make a hole in the ground, and they bury a big, naked, and fragile stone in it—like a corpse buried directly in the ground. Abdul explains her commemorative logic of the ruin:

I have a problem with monuments. For instance, the Vietnam Wall in Washington and other monuments that I have seen in Europe which deal with the war are problematic for me. I feel that they give easy answers to complex questions. They also cover things up. The ruins as ruins in White House preserve the history. You can't just say, “Oh, let's build a monument for that” It is far more complex. The pieces are almost like rituals as well, they are real performances, and the performers and I are going through the process at the same time. That in itself is a kind of mediation on the idea of the monument to the war. (Hopkins, 2007)

di video o di nuovi media. È nuovo; comincia adesso ad essere introdotto. C'è una lunga tradizione di letteratura, poesia e cinema, così che gli afgani possono capire questi mezzi e essere fluenti; non lo sono nell'arte video. (Hopkins, 2007)

Contro lo sfondo della rovina, una donna dipinge delle pietre; un uomo, la cui schiena è coperta di pittura bianca, infine “comprende.” La “comprensione,” in effetti, è un processo, un atto etico di cura e di resistenza, tramite il sogno o la “reverie,” alla politica globale che impone la sua forza di legge a un intero panorama umano e reale. In “What we saw upon awakening” (2006) un gruppo di uomini, uniti in uno stesso sforzo fisico, tirano delle funi imbrigliate alla rovina di una casa. Che cosa fanno? Ne stanno proteggendo il definitivo rovinarsi, oppure vogliono sancirne la caduta? Abdul mantiene la risposta sospesa—ciò che le importa è la realtà del gesto, ripreso dal video, che vede irradiare le funi contro il cielo di Kabul—una costellazione di raggi, il loro incrocio, una comunità coinvolta, il sudore, la forza, lo sforzo, l'animazione, l'atto cerimoniale d'amore verso la pietra—prevalentemente un'icona architettonica in Occidente, ma, che è, nell'Islam, una preziosa materia di memoria e di commemorazione—alla fine dell'opera, gli uomini fanno un buco nella terra, e vi seppelliscono una grande pietra, nuda, fragile, e mortale, come un corpo defunto interrato direttamente nel terreno. Abdul spiega la propria logica “commemorativa” della rovina:

Ho un problema con i monumenti. Per esempio, il Muro del Vietnam a Washington e altri monumenti che trattano della guerra e che ho visto in Europa, per me sono problematici. Sento che hanno risposte semplici a domande complesse. Coprono le cose. Le rovine in quanto rovine in “White House” preservano la storia. Non si può dire: “beh, ci costruiamo un bel monumento.” La cosa è di gran lunga più difficile. Le opere sono come rituali, delle vere performance, e coloro che vi partecipano e io stessa ne attraversiamo il processo. Ciò è in se stesso una specie di mediazione sull'idea del monumento di guerra. (Hopkins, 2007)

The following work by Abdul materialises this kind of “mediation” by involving the Afghani children in her art: “Brick Sellers in Kabul” (2006) shows a group of restless children, while queuing, with bricks in their hands, against a freezing wind, fixed on the arid land. What are they doing? What kind of game of ruins is taking place? George Bataille would say that “It is painful to have nothing other than ruins, but this does not mean to possess nothing, but to maintain with one hand what the other one gives” (Bataille 1978, 213–4). In Abdul’s art, the bricks seem to move from hand to hand; the kids are sitting on the bricks, the weight of the stones is straining their arms; they are waiting to sell the bricks, and receive their wages; the world will pay for their recovery of the bricks, which will be used to build new constructions, which, in turn, will be subject to the decay of time, human action, the cruellest destruction of military weapons.⁷ History inflicts its ruining work; the future of a people participates to a possible reconstruction; time advances; stones mobilize. The only things that is left is, perhaps, an economic exchange, against the innocence of a whole generation of victims of history.

In truth, history has already destroyed history—ancient, archaic, ancestral history: in “Clapping with stones, Bamiyan” (2005) Abdul films another ceremony—a group of men who carry stones in their suits; with the stones, they produce a sound (the worlds of Abdul are often, if not always, silent, as if the ruin could be expressed only with the end of language!), a music, an enchanting song, against the remains of the immense stony figures which survived time, until the destroying action of the Taliban. On the side of art, through the chant humanity can order its painful ceremonial, attentive to what is missing, and able to love what remains—if only in memory!

Una specie di “mediazione:” l’opera successiva di Abdul realizza tale mediazione coinvolgendo nella ripresa del video i bambini afgani—“Brick Sellers of Kabul” (2006) mostra delle creature in fila, ognuna con dei mattoni tra le mani, che aspettano irrequieti e infreddoliti, contro un vento gelido, fissi sulla terra arida—cosa aspettano? Quali rovine di gioco sono in atto? George Bataille, al proposito, direbbe che “È doloroso non possedere più altro che rovine, ma ciò non significa non possedere più nulla, bensì trattenere con una mano ciò che l’altra dà” (Bataille, 1978, 213–4). Nell’opera di Abdul, i mattoni sembrano spostarsi da mano a mano; su di essi i bambini si siedono, il peso delle pietre stanca le loro braccia—i bambini attendono di vendere le pietre, e di ricevere il compenso per la loro attesa; il mondo premierà il loro recupero delle pietre per costruire altre costruzioni, a loro volta esposte alla rovina del tempo, all’azione umana, alla distruzione delle armi di guerra.⁷ La storia infigge le sue opera rovinosa, il futuro di un popolo partecipa alla possibile ricostruzione, il tempo avanza, le pietre si mobilitano—resta, forse, solo il cambio sociale ed economico, realizzato a danno di un’innocenza in rovina, un’intera generazione di vittime della storia.

In realtà, la storia ha già distrutto la storia—quella antica, mitica, ancestrale: in “Clapping with Stones, Bamiyan” (2005) ciò che il video di Abdul registra, è un’altra cerimonia—un gruppo di uomini trasporta delle pietre nei vestiti scuri; con esse, essi cominciano a produrre un suono (i mondi rovinosi di Abdul sono spesso silenziosi, come se la rovina si esprimesse nella fine del linguaggio!), una musica, un canto incantatorio, di contro ai resti delle immense figure di pietra sopravvissute al tempo fino all’azione devastatrice dei talebani. Sul versante dell’arte, tramite il canto, l’umanità sa ordinare il proprio cerimoniale di dolore, attento alla mancanza, e capace di amare ciò che resta—pur se solo nella memoria!

The artistic re-solution

This is how the third chapter of Abdul’s “Treatise” opens: after the reflection on the ruin of identity, following the recording of the process of care for the ruined stone (hospitality of art, the “net” of attention, the human and economic exchange, the ceremonial chant as mourning and testimony), the artistic gaze moves away from the stone for a while (the future developments of Abdul’s art are not known, and are consequently rich in their potential).⁸ Following the experimental trend, if the stone has been painted, given space, buried, exchanged and celebrated, it can bloom from the earth that hosts it and be transformed into something alive: “Tree” (2005) celebrates this natural power—once again, after a group of men has gathered to cut down a tree, its trunk is carried towards an unknown place—maybe there, it will recreate the *oikos*, a dwelling, the fire, the place where it will be possible to retrace a community, its aggregation, the warmth of a sense, the warming of the senses. What Abdul is concerned about is not to provide answers, construct references or establish references—what matters to her, on the contrary, is the process, the time, the survival through the horror—if we are exposed to it, then, extraordinarily, it will be horror itself, the disaster, the ruin that will offer their special “gift.” “Dome” (2006), is the beautiful video that focuses on a child who dances inside a ruined dome, a round, roofless construction. The camera follows his dance with special attention, in wandering intensity: the event, inscribed in her “Treatise,” is in fact due to chance, “sheer” chance; it takes place in front of Abdul’s camera without any expectation, plan or anticipation⁹—the child simply dances, offering his ritual of survival to the place he lives in (or not) and to the video that controls him (or not)—the miracle of life lets itself happen, illuminating the air and the horizon, free, hosting a chance of resistance to death.

La risoluzione artistica

Così si apre il terzo e ultimo capitolo del “Trattato” di Abdul—dopo la riflessione sulla rovina dell’identità, dopo la registrazione del processo di cura verso la pietra rovinata (accoglienza dell’arte, rete d’attenzione, scambio umano ed economico, canto cerimoniale quale lutto e testimonianza), lo sguardo abbandona la pietra per un po’ (sconosciuti, e perciò in potenza, sono gli sviluppi dell’arte di Abdul).⁸ Sulla scia dell’attenzione sperimentale, se la pietra è stata dipinta, accolta, sepolta, scambiata, cantata, dalla terra che la ospita può fiorire la sua trasformazione in “albero:” “Tree” (2005) celebra questa potenza naturale—qui un gruppo di uomini sega un albero e, ancora con uno sforzo fisico e collettivo, ne trasporta il tronco verso un luogo non specificato—forse lì, esso servirà a ricreare l’*oikos*, la dimora, il focolare, il luogo dove ritracciare una comunità, un’aggregazione, il calore di un senso, e il riscaldamento dei sensi? Ad Abdul non interessa fornire risposte, costruire referenze o stabilire referenze; le sta a cuore invece il processo, il tempo, la sopravvivenza attraverso l’orrore—esponendosi a esso, straordinariamente, sarà l’orrore stesso, il disastro, la rovina, a offrire i suoi “doni” speciali: “Dome” (2006) è un bellissimo video che si concentra su un bimbo che danza all’interno di una costruzione senza tetto, un duomo circolare, a cielo aperto. La camera-video di Abdul segue la danza, soffermandosi sullo sguardo intenso del bambino rivolto all’aria limpida sopra di lui, con una meraviglia unica e singolare: l’evento che l’amore del “Trattato” di Abdul riprende è dovuto al caso, al “puro” caso—la chance di questa visione accade, si rovina dinanzi allo sguardo dell’artista senza previsione, attesa, o aspettativa.⁹ il bambino, semplicemente, danza, offrendo il suo piccolo rituale alla sopravvivenza del luogo che (non) abita, e del video che (non) lo controlla; il “miracolo” della vita si lascia accadere, irradiandosi nell’aria e nell’orizzonte, libero, solo ospitale di una chance di resistenza alla morte. Può seguire,



Lida Abdul, *Dome*, 2005. Single-channel digital video, 4 minutes 50 seconds, 4:3, colour, sound. Courtesy the artist and Anna Schwartz Gallery

It can, then, follow the miracle of art, without any meaning (if “meaninglessness” has already inscribed its original violence and force), as if to imprint its last and authorial countersignature: in “White Horse” (2006), Abdul’s loving “Treatise” closes its pages on a man who paints a horse (a dear animal in Afghani culture),¹⁰ the white paint covers its brown skin so as to enable the living surface to transport the signs of art through the landscape, among humans. It is not the artist to paint the surface of the ruin any more; it is a simple man, who does not cover the whole body of the horse, but only half of it—art cannot and does not want to act as a healing force, but as an act of love that wants to enhance the wound, by trying to cover it in order to better highlight it, so as to carry it elsewhere, where, perhaps, it can claim its transformation:

allora, il miracolo—senza senso (se il “senza-senso” ha già iscritto la sua violenza originaria e distruttrice) dell’arte, come a sancire una firma ulteriore, una contro-firma ultima e autoriale: in “White Horse” (2006), il “Trattato” d’amore per le rovine di Abdul chiude le sue pagine su di un uomo che dipinge di bianco il corpo di un cavallo (animale molto amato nella cultura afgana),¹⁰ a metà—la pittura ricopre il pelo scuro dell’animale, lasciando che la sua superficie viva, naturale, animale, trasporti i segni dell’arte sulla terra, nel “landscape,” tra gli esseri umani. Non è più l’artista a dipingere la rovina, ma un uomo qualunque; egli non ricopre interamente il corpo del cavallo, ma solo un suo lato; l’arte non vuole né può darsi a cicatrice delle ferite, ma solo come l’atto d’amore che ne sa valorizzare il taglio (la taglia), che vuole provare a coprirlo—per meglio evidenziarlo—nella finitezza della sua visione, augurandosi di

Whatever transformation art has the potential to bring about cannot be immediately seen. It’s an invisible process simultaneously cathartic and active. I feel that only if people engaged with one another through their art, culture and music, and genuinely resist trying to reduce the other to what is familiar to themselves, a lot of change can come about. (McGilp, 2007)¹¹

The “Petition”

Lida Abdul’s “Treatise” ends on the body of the half painted horse. In truth, by observing the white material that refuses to close on its line, in the incomplete coverage of the surface that inscribes and carries art elsewhere, I realize that, maybe, I have been wrong in thinking of Abdul’s love for the ruins as a “Treatise.” The ruin she loves does not ruin only her identity, the miniature of her memory, the real size of her experience and artistic resolution; it first and foremost ruins writing, its present and presence, life, borders, memory, real and imaginary icons. In truth, I should not have thought of a “Treatise” but, by partaking the love for the rests of history and humanity, I should only have signed the fragile and instable trait of Abdul’s appeal to the future, her “Petition” to “an imagined world, or maybe to the indication of another world, not completely new, but that exists somewhere between the destroyed world and the world-to-come” (Caragliano-Cervasio 2007, 160). Only by addressing the future-to-come, the signs of the love for the ruin may find the right place where to inscribe the resonance of its appeal throughout the world, to favour of the encounter among humans, to hope in future times that will promise peace and life.¹²

trasportarlo altrove, dove poter, forse ed infine, rivendicare la sua trasformazione:

Qualsiasi trasformazione che l’arte abbia il potenziale di far emergere può non essere immediatamente visibile. È un inevitabile processo, allo stesso tempo catartico e attivo. Soltanto se le persone si coinvolgeranno l’un l’altro grazie alla loro arte, cultura e musica, resistendo genuinamente alla tentazione di ridurre l’altro al familiare, potranno avverarsi molti cambiamenti. (McGilp, 2007)¹¹

La “Petizione”

Il trattato di Lida Abdul si chiude qui, sul corpo dipinto a metà dell’animale così amato dalla sua gente. In realtà, osservando la striscia di pittura che si rifiuta di chiudersi nella completezza della linea, nella copertura incompleta della superficie viva che la iscrive e la trasporta, comprendo, infine, che forse ho sbagliato a pensare all’amore di Lida Abdul per le rovine come a un “Trattato:” la rovina che l’artista ama, non rovina solo la sua autobiografia, la miniaturizzazione della memoria, la misura reale dell’esperienza, la risoluzione artistica; essa rovina in primis la scrittura, la chiusura dell’arte, il presente e la presenza, la vita, i bordi, i giocattoli-memorie, le icone reali e inquietanti. Forse, effettivamente, non avrei dovuto pensare ad un “Trattato,” ma, accogliendo l’amore per i resti della storia e dell’umanità, avrei solo dovuto firmare il trattato fragile, instabile ed aperto, di una richiesta inviata al futuro del mondo, condividendo la “Petizione” di Lida Abdul rivolta a “un qualche mondo immaginato, o forse l’indicazione di un altro mondo, non completamente nuovo ma che si trova da qualche parte fra quello distrutto e quello a venire” (Caragliano-Cervasio 2007, 160). Solo rivolgendosi al futuro a-venire, i segni dell’amore per le rovine potranno trovare il luogo giusto per iscrivere l’appello e la sua risonanza attraverso i luoghi del mondo, nell’incontro tra gli esseri, con la speranza di altri tempi, carichi di promesse di vita e di pace.¹²

1. See also Royle 1995.
2. Lida Abdul's website has been recently closed; some of her works can be viewed at "Global Feminisms," Brooklyn Museum http://www.brooklynmuseum.org/eascf/feminist_art_base/gallery/lida_abdul.php; "In the Factory" <http://www.youtube.com/watch?v=Qb-68F-08p0>.
3. The quotation is from Derrida (1993, 69); here, however, I am referring to the beautiful text by E. Cavada (2003), who uses Derrida's treatment of the "ruin" as the privileged motif of his deconstruction, also inspired by W. Benjamin, of the photograph of the bombed-out Holland House Library in London, taken in 1940.
4. "I belong to many worlds and they each enrich who I am and I guess some would say that this is a recipe for anxiety because you don't know where you belong. I'd answer that living in between allows me perspectives that are denied to those who are consoled by notions of country of land etc. I do think that this in-betweenness is slowly becoming the norm." L. Abdul, interview with Kim Dhillon, March 2007. http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/351947.
5. See also Borrelli, Di Cori 2010.
6. See also Johnstone 2011.
7. See also Sgrevá 2012.
8. Actually, the recent project by Abdul consists in the work "In Transit," announced in Caragliano, R., and S. Cervasio, eds. (2007, 162): "I would like to bring a destroyed and rusty Soviet plane as a part of a sculpture", and that, the artist realized in 2008, at Giorgio Persano Gallery in Turin, Italy, as "the poetic fantasy of a group of children who try to make an old soviet plane, full of bullets, fly. The work", the artist explains, "functions both as a performance and a film. I have worked with almost seventy children from five to nine. These children close the plane's bullet holes with cotton, then, with some ropes, they try to make it fly in the sky as if it was a kite." See <http://www.giorgiopersano.org/mostra/in-transit/>
9. Abdul explains: "I was searching that day, I don't know what I was searching for. But I found (the boy) and it was just such a joy because he was just in his own world, dancing in the ruins." Read more: <http://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/finding-art-and-hope-in-the-ruins-20100219-okeh.html#ixzz1qKsF3mmB>.
10. See the narration of the national game butkashi in the reportage by Saira Sha, *The Story Teller's Daughter*, London: Penguin 2003.
11. See also Derrida 2010.
12. See the splendid photographic portfolio "Un 'altro' Afghanistan," by Monika Bulaj, *East*, 31, 2010.

1. Vedi anche Royle 1995.
2. Il website di Lida Abdul è stato recentemente cancellato; per visionare alcune sue opere, vedi "Global Feminisms," Brooklyn Museum, in: http://www.brooklynmuseum.org/eascf/feminist_art_base/gallery/lida_abdul.php; "In the Factory" <http://www.youtube.com/watch?v=Qb-68F-08p0>
3. L'espressione è in Derrida 2003, 92; qui mi preme rimandare al bellissimo saggio di Cavada (2001, 35-60), dove l'espressione diventa motivo principale della lettura decostruttiva, ispirata a W. Benjamin, della fotografia del Holland House Library bombardata a Londra nel 1940. Il testo di Cavada fa ovviamente riferimento alla traduzione inglese di Derrida (1993, 68-69).
4. "Appartengo a molti mondi e ognuno arricchisce chi sono; qualcuno potrebbe dire che è una ricetta per curare l'ansietà perché non sai a che posto appartieni. La mia risposta sarebbe che vivere 'tra' mondi a me permette prospettive negate a coloro i quali si consolano con le nozioni di terra, paese, etc. Sono convinta che questo vivere 'tra' mondi stia lentamente diventando la norma." L. Abdul, intervista con Kim Dhillon, Marzo 2007, in: http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/351947
5. Vedi anche Borrelli, Di Cori 2010.
6. Vedi anche Johnstone 2011.
7. Vedi Sgrevá 2012.
8. In realtà, il progetto recente di Abdul consiste nell'opera "In Transit," che l'artista annuncia in Caragliano, R., and Cervasio S, eds. (2007, 162): "Mi piacerebbe portare un aereo sovietico distrutto e arrugginito come parte di una scultura e questo è quello su cui sto cercando di lavorare al momento", e che realizza alla galleria Giorgio Persano di Torino, Italia, nel 2008, come "la fantasia poetica di un gruppo di bambini che cercano di far volare un vecchio aereo russo crivellato di colpi d'arma da fuoco. Il lavoro", spiega l'artista, "funziona sia come performance che come film. Ho lavorato con circa settanta bambini dai 5 ai 9 anni. Questi bambini riempiono di cotone ogni singolo buco della fusoliera dell'aereo, poi con delle funi tentano di alzarlo in cielo come un aquilone", in: <http://www.giorgiopersano.org/mostra/in-transit/>
9. "Cercavo quel giorno, non so cosa stessi cercando. Ma ho trovato (il ragazzo) ed è stata un gioia perché era proprio nel suo mondo, danzando nelle rovine", in: <http://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/finding-art-and-hope-in-the-ruins-20100219-okeh.html>
10. Vedi il reportage di Shah 2004.
11. Vedi Derrida 2010.
12. Vedi lo splendido speciale fotografico "Un 'altro' Afghanistan" di Monika Bulaj, 2010.

- Abdul, Lida. 2007a. "Feminist Artist Statemen." Accessed April 02, 2012. http://www.brooklynmuseum.org/eascf/feminist_art_base/gallery/lida_abdul.php
- ———. 2007b. "Artist Statement." Accessed April 02, 2012. <http://the-artists.org/artist/Lida-Abdul>
- Bataille, Georges. 1978. *L'esperienza interiore*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Borrelli, Davide, and Paola Di Cori. 2010. *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*. Milano: Lampi di Stampa.
- Bulaj, Monika. 2010. "Un 'altro' Afghanistan." *East*, June 19.
- Caragliano, Renata, and Stella Cervasio, eds. 2007. *Lida Abdul*. Torino: Hopefulmonster Editore.
- Cavada, Eduardo. 2001. "Lapsus Imaginis: The Image in Ruins." *October* 96: 35-60.
- Derrida, Jacques. 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-Portraits and Other Ruins*. Chicago: Chicago U.P. Translated by Alfonso Cariolato, and Federico Ferrari as *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (Milano: Ascondita, 2003a).
- ———. 1994. *Force de loi*. Paris: Galilée. Translated by Angela di Natale as *Forza di legge* (Torino: Boringhieri, 2003b).
- ———. 2010. *Athens Still Remains: the Photographs of Jean Francois Bonhomme*. New York: Fordham U.P.
- Dhillon, Kim. 2007. "Interview with Lida Abdul." Accessed April 02, 2012. http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/351947
- Hopkins, Candice. 2007. "Between the monument and the ruin: an interview with Lida Abdul the Afghani artist talks." Accessed April 02, 2012. www.thefreelibrary.com/Between+the+monument+and+the+ruin%3a+an+interview+with+Lida+Abdul+the...-a01866013590
- MacGilp, Ali. 2007. "Interview with Lida Abdul." *Artvehicle*. Accessed April 02, 2012. www.artvehicle.com/interview/1
- Royle, Nicholas. 1995. "Philosophy and the ruins of deconstruction." In *After Derrida*, edited by Nicholas Royle, 124-142. Manchester: Manchester U.P.
- Serminato, Carola. 2006. "Intervista a Lida Abdul." *Undo* 42 (August, September). Accessed April 02, 2012. <http://www.undo.net/it/magazines/1163945523>
- Sgrena, Giuliana. 2012. "La Kabul di oggi è un film dell'orrore." *Il Manifesto* 72, March 25.
- Shah, Saira. 2004. *L'albero delle storie. Il ritorno in Afghanistan. Terra di leggenda e patria straziata*. Milano: Bompiani.
- Johnstone, Fiona. 2011. "Mark Morrisroe's Self Portrait and Jacques Derrida's 'Ruin'." In *Third Text. Ruins. Fabricating Histories of Time*, edited by Janice Leoshko, and Padma Kaimal, 113 (6), november.