

MOUSSE 39 ~ Kader Attia

BERLIN

NO MAN'S LAND

Fifteen years ago, while living in Congo, Kader Attia was given a piece of Kuba raffia cloth to which patches of Vichy fabric had been applied in order to mend a tear. Struck by the poignancy of this artifact, the French-Algerian artist initiated a decade-long research on the ontological status of repaired objects. Repair, as a cultural practice, threatens the totalizing unity of the cultural icon, whilst allowing the people living in the periphery of the Western Empires to appropriate the symbols of the colonizing powers into their own cultural idioms. The project's first iteration, *The Repair*, shown at the dOCUMENTA(13), was an essay in comparative aesthetics written from the vantage point of

the wretched of the West. The disfigured faces of World War I soldiers were juxtaposed with broken fetishes, fractured African masks, stitched-up pieces of loincloths. Staging a dialectics of destruction and healing, the project described a narrative arc, from the empirical notion of repair to the realm of "reparation" as in the restitution of a previously inflicted loss. For his new exhibition *Repair. 5 Acts*—which will open on May 25th at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin—Kader Attia will continue to expand on a notion he aptly came to describe as a fractal, or a *mise en abyme* of representation policies.



BY ANA TEIXEIRA PINTO

Ana Teixeira Pinto When I saw your installation *The Repair* at the dOCUMENTA(13) I couldn't help think about the term "No Man's Land" originally used to designate the area of land between two enemy trench systems, which neither side could claim as its own. I was wondering whether you are hinting at a connection between the space of absolute death from which the soldier's disfigured faces emerge and the probable origin of your other objects, the repaired objects, also likely emerging from the trauma of slave trading, colonial wars, population displacement...

Kader Attia The "No Man's Land" is an interesting association because it speaks of a hybrid condition, and in-between-ness. When you see a cross representing Jesus, for instance, made of rifles and bullets, you encounter this kind of Otherness. Another example would be this fetish I found, from the Congo, made with a cognac bottle and a series of locks in which just the head is a wooden representation of a protective divinity of the village. What you encounter here is not only an Otherness in between but also within these items. That is

why I like the notion of *mise en abyme*. Hybridity is not a mixture of two identities, it's rather a fractal, composed of millions of hybrid elements, each of which is itself composed of other hybrid elements...

alp You mentioned that at some point you became aware that these objects—the repaired objects—were nowhere visible inside the Western Museum; that in most ethnographic collections they were often found inside a box tucked away in a dusty basement...

ka Yes, these objects, once they were brought to the West, never found their way out of the storage room. There are some notable exceptions, like the exhibitions of broken items held in the early 2000s, like Le Musée du Quai Branly's *Objets blessés*, but these examples are extremely rare and they all focus on the aesthetics of repair—for instance you have a broken Calebasse mask, and its repair looks very similar to a scar. This aesthetic is certainly interesting, but

it is just *one* aspect of repair, and it fails to take into account the extremes from which these items emerge. In the traditional villages of either Africa or Latin America, repairing a broken item meant just to fix it, regardless of how the object would come to look thereafter.

When I say “repair,” on the other hand I mean something akin to the story of this object I came across, a fetish that originally had two eyes made of small cowries, African shells. Some 70 years ago one of these shells disappeared, and the fetish, now missing one eye, was repaired with a French button. Later this item arrived in the collection of the National Museum of African Art in Washington DC, where it remained in storage during the whole 20th century. I discovered this item in their storeroom, and eventually I discovered thousands of such items with unexpected repairs, including Western items, like a cloth from the Congo with its holes repaired with a piece of Vichy fabric. At the Smithsonian in Washington I found an item in which a missing eye had been replaced with a dollar coin—here we are very close to Oswald de Andrade’s concept of cultural anthropophagy, and his idea that to swallow the symbol of foreign rule is an attempt to control it. Thus repair is not only a passive act, but a sort of re-appropriation of the self. The witchdoctor and sculptor who did this was expressing the group, the community through an expression of the self, which you can analyze from the perspective of both psychoanalysis and animism.

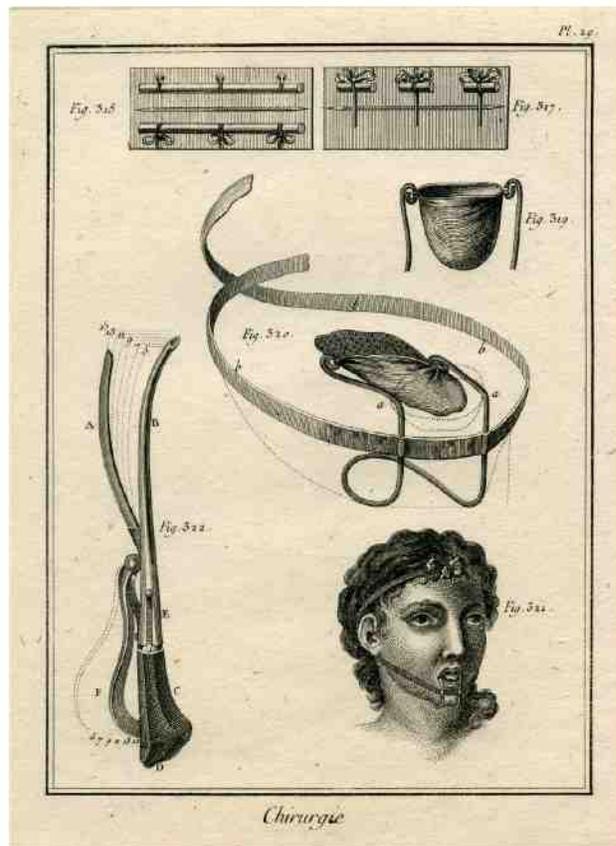


alp Besides being an attempt to regain some control over forces that oppress them, could we not say that these items bear witness to how identity always emerges out of an encounter, I mean, how identity is never a question of truth, but of social being, power, authority, patriarchal order, et cetera. And the work of repairing is also gender-coded...

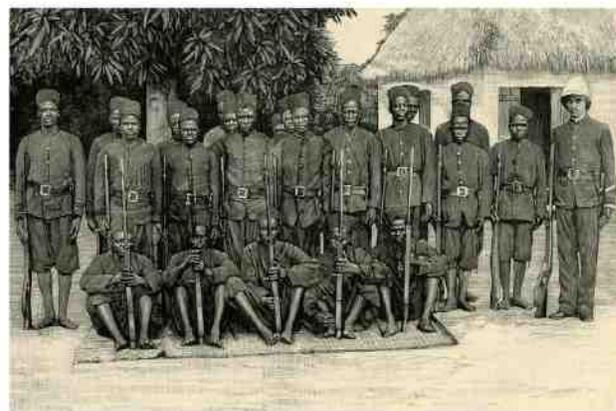
ka Yes. World War I is a very emblematic moment for my research, because it’s a pivotal point, in which you have all these millions of items coming from Africa entering European museums—not merely entering Curiosity Cabinets, but also public museums—co-occurring with the beginnings of Social Science and of Feminism. It’s important to note how this unfolds. On the battlefield, most doctors were so overwhelmed that they needed any help they could get, and who helped them? The nurses. “Do you know how to cut and sew? Ok, stitch up this man’s face.” The broken-faced soldiers were mostly stitched by young nurses. I’ve been working on one particular subject, a French woman whose name was Noelle. After the war—and whilst women were enjoying their first social acknowledgment—Noelle opened the first plastic surgery cabinet in Paris, where she adapted and put to use everything she had learned in the trenches, in order to transform women, their breasts, their faces. So we could say that women (in this case nurses) used the heroic status they had achieved by repairing soldier’s faces to repair their unequal social position in male-dominated society. That is why I say that repair is not just a cultural, political or natural issue, but has to be seen as a multifaceted geometric concept.

alp At some point the project makes a leap from the more empirical notion of “repair” to the more politically charged concept of “reparation”...

ka The two concepts—reappropriation and repair—are intimately linked. For instance, the body-altering practices of extra-Occidental cultures, since 50,000 years ago, are both a form of reappropriation and of repair, though for a modern Western mind they look like acts of mutilation. These body transformations aim at signaling social cohesion, showing that the subject belongs to a group of other subjects. So these transformations aim at repairing some missing



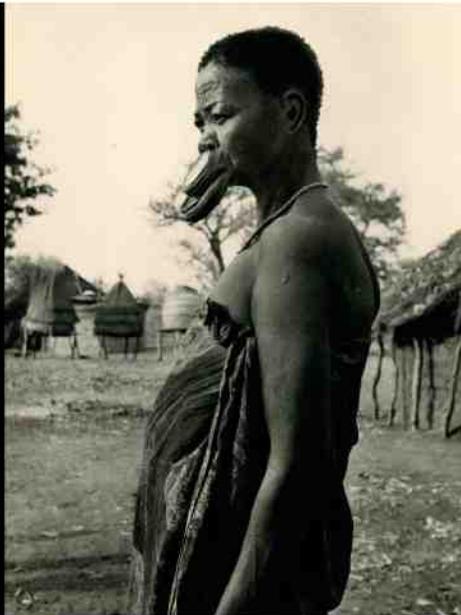
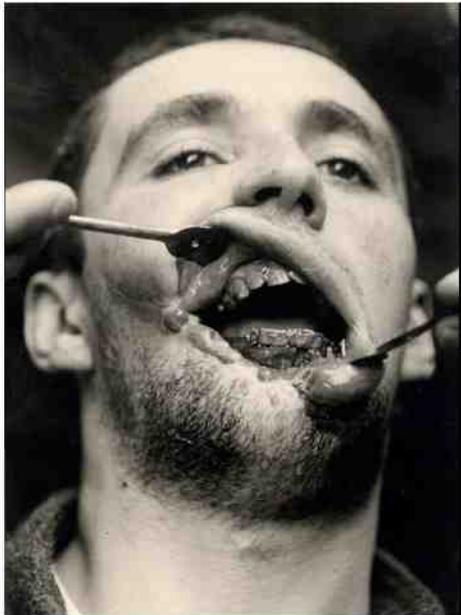
This page and opposite – Vintage documents showing infantry men from the colonial armies. Courtesy: the artist







The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012, installation view at DOCUMENTA (13), Kassel, Commissioned and produced by DOCUMENTA (13) with the support and courtesy of Galleria Continua, Galerie Christian Nagel, Galerie Krinzinger. Further support by Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, France; Aarc-Algerian Ministry of Culture; CNAP, France. Photo credits: Lorenzo Fiaschi, Roman März



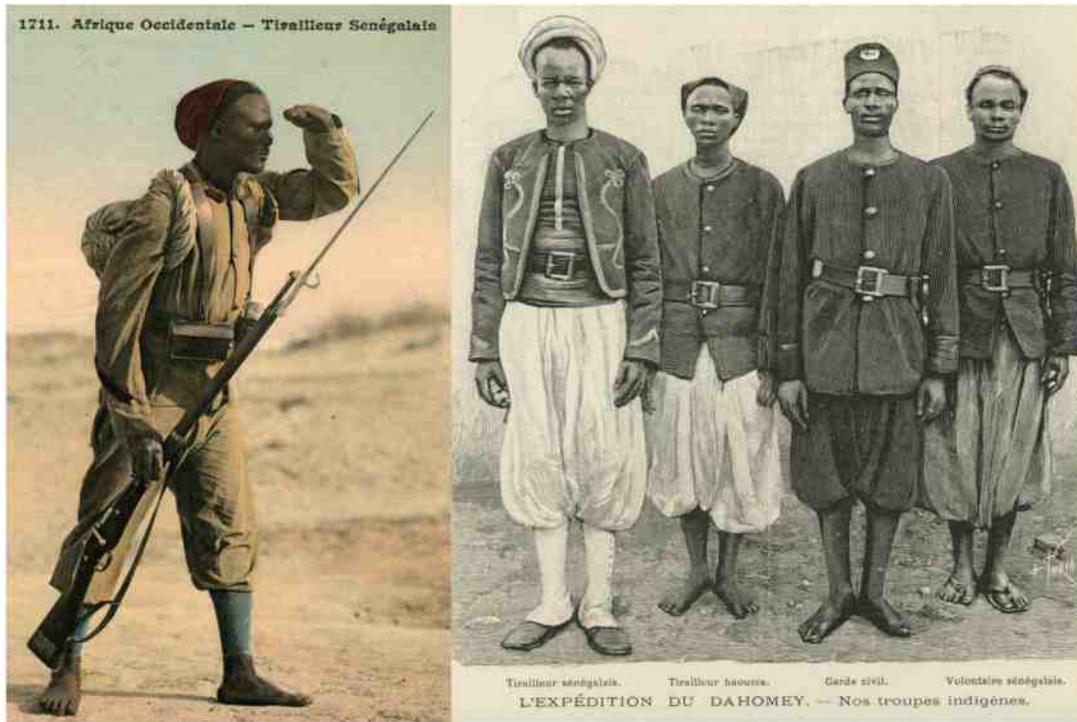
This page and opposite – Research materials, 2013. Courtesy: the artist

No Man's Land

di Ana Teixeira Pinto

Quindici anni fa, quando viveva ancora in Congo, Kader Attia si trovò in mano un pezzo di tessuto kuba in rafia su cui erano state applicate toppe di stoffa di Vichy per riparare uno strappo. Colpito dall'impatto emotivo di questo manufatto, l'artista franco-algerino intraprese una ricerca decennale sullo status ontologico degli oggetti riparati. L'atto del riparare come pratica culturale minaccia l'unità totalizzante dell'icona culturale, consentendo ai popoli che vivono alla periferia degli imperi occidentali di appropriarsi dei simboli delle potenze colonizzatrici, integrandoli nei propri idiomi culturali. La prima iterazione del progetto, *The Repair*, presentato a DOCUMENTA(13), altro non era che un saggio di estetica comparativa scritto dal punto di vista degli sven-

turati del mondo occidentale. I volti sfigurati della Prima Guerra Mondiale erano accostati a feticci rotti, a maschere africane incrinates, a pezzi di pareo rammendati. Inscenando una dialettica tra distruzione e risanamento, il progetto descriveva un arco narrativo che, partendo dalla nozione empirica del riparare, giungeva alla dimensione della "riparazione" intesa come risarcimento di una perdita subita in precedenza. Nella sua nuova mostra "Repair. 5 Acts", la cui inaugurazione è prevista per il 25 maggio presso il Kunst-Werke Institute for Contemporary Art di Berlino, Kader Attia continuerà ad approfondire un concetto da lui giustamente descritto come un frattale, o una mise en abyme di strategie di rappresentazione.



Vintage document showing infantry men from the colonial armies. Courtesy: the artist

Ana Teixeira Pinto: Quando ho visto la tua installazione, *The Repair*, a DOCUMENTA(13), non ho potuto fare a meno di pensare all'espressione "No Man's Land" (terra di nessuno) originariamente usata per definire un'area che separa le trincee di due eserciti nemici, un terreno che non può essere reclamato da nessuna delle due parti avverse. Si tratta forse di un'allusione alla connessione esistente tra lo spazio della morte assoluta da cui riemergono i volti sfigurati dei soldati e la probabile origine degli altri oggetti, gli oggetti riparati, presumibilmente riemersi da eventi traumatici legati alla tratta degli schiavi, alle guerre coloniali, alle deportazioni?

Kader Attia: Quella della "terra di nessuno" è un'interessante associazione perché suggerisce una commistione e un'inter-mediazione. Per esempio, una croce, simbolo di Gesù, realizzata assemblando fucili e proiettili, ci pone di fronte a questa alterità. Un altro esempio potrebbe essere un feticcio in cui mi sono imbattuto, proveniente dal Congo, fatto con una bottiglia di cognac e una serie di lucchetti, in cui solo la testa è una rappresentazione lignea di una divinità protettrice del villaggio. L'alterità, in questo caso, non riguarda due polarità distinte, ma è insita nello stesso oggetto. Ecco perché mi piace parlare di *mise en abyme*. La commistione a cui alludo non è tanto la mescolanza di due identità, quanto piuttosto un frattale composto da milioni di elementi ibridi,

ognuno dei quali, a sua volta, è composto da altri elementi ibridi

ATP: Hai accennato al fatto che, a un certo punto, ti sei reso conto che questi oggetti - gli oggetti riparati - non venivano mai esposti nei musei occidentali; che nella maggior parte delle collezioni etnografiche, il più delle volte, erano relegati in una scatola in un seminterrato polveroso...

KA: Proprio così. Sin dal loro arrivo in Occidente, questi oggetti non erano mai usciti dal magazzino. Ci sono eccezioni degne di nota, come le esposizioni di oggetti rotti o danneggiati organizzate nei primi anni dello scorso decennio, si pensi a *Objets blessés* al Musée du Quai Branly, ma sono esempi più unici che rari, focalizzati esclusivamente sull'estetica della riparazione - per esempio, su una maschera rotta ricavata da una zucca a fiasco, l'intervento di riparazione assomiglia proprio a una cicatrice. Questo aspetto estetico è sicuramente interessante, ma è solo un aspetto dell'atto di aggiustare un oggetto, e non tiene conto della sua lontana provenienza. In Africa o in America Latina, riparare qualcosa di rotto nei villaggi tradizionali voleva dire semplicemente aggiustarlo, senza curarsi del suo aspetto esteriore. Quando parlo di "riparazione", invece, alludo a qualcosa di simile alla storia di questo oggetto in cui mi sono imbattuto, un feticcio che in origine aveva due occhi, fatti di piccole cipree, conchiglie

africane. Quasi settant'anni fa una di queste conchiglie è andata perduta e il feticcio, orbo di un occhio, è stato riparato con un bottone francese. In seguito l'oggetto è finito nella collezione del National Museum of African Art di Washington DC, dove è rimasto custodito in magazzino per tutto il secolo scorso. Sono stato io a riscoprirlo assieme a migliaia di oggetti simili che mostravano sorprendenti segni di riparazione. Non mancavano prodotti occidentali, come un tessuto congolese i cui buchi erano stati rattoppati con un pezzo di stoffa di Vichy. Allo Smithsonian di Washington ho trovato un oggetto nel quale un occhio mancante era stato sostituito con una moneta da un dollaro - cui ci avviciniamo molto al concetto di cultura cannibale teorizzato da Oswald de Andrade e alla sua idea secondo cui fagocitare il simbolo di una cultura straniera esprime una volontà di controllo. In tal senso la riparazione non si limita a essere un atto passivo, ma una sorta di riappropriazione della propria identità. Lo sciamano o lo scultore che ha riparato l'oggetto non ha fatto altro che esprimere un'identità di gruppo, una comunità, mediante un'espressione del sé che può essere analizzata secondo un'ottica psicoanalitica o animista, a proprio piacimento.

ATP: Oltre a esprimere un tentativo di riprendere il controllo sulle forze che li opprimono, questi oggetti non sono forse la prova che l'identità emerge sempre da un incontro, voglio

dire, che l'identità, più che una verità assoluta, è una questione di appartenenza sociale, potere, autorità, ordine patriarcale, ecc., e che l'azione del riparare ha dunque una forte connotazione di genere?

KA: Proprio così. La Prima Guerra Mondiale è un momento emblematico per la mia ricerca, un punto di svolta che ha coinciso con l'arrivo di milioni di oggetti provenienti dall'Africa nei musei europei non più un fenomeno circoscritto ai gabinetti delle curiosità, ma esteso ai musei pubblici – in concomitanza con la nascita della scienza sociale e del femminismo. È importante seguirne l'evoluzione. Sul campo di battaglia, i medici militari erano travolti da una tale mole di lavoro che erano disposti ad accettare ogni tipo di aiuto; e chi era al loro fianco? Le infermiere. "Sei capace di tagliare e cucire? Ok, ricuci la faccia di quest'uomo." I volti devastati dei soldati erano ricuciti soprattutto da giovani infermiere. Ho studiato in particolare l'operato di una donna francese che si chiamava Noelle. Dopo la guerra, proprio mentre le donne godevano dei primi riconoscimenti in ambito sociale, Noelle aprì il primo gabinetto di chirurgia plastica a Parigi, adattando e mettendo in pratica quanto aveva imparato in trincea per trasformare le donne, i loro seni, i loro volti. Potremmo quasi dire che le donne (in questo caso specifico le infermiere) hanno sfruttato lo status eroico conquistato riparando i volti dei soldati per "riparare", porre rimedio alla propria posizione sociale svantaggiata in una società dominata dagli uomini. Ecco perché la riparazione non si limita a essere una tematica culturale, politica o naturale, ma deve essere considerata come un concetto geometrico dalle molte sfaccettature.

ATP: A un certo punto il progetto salta da una nozione più empirica di "repair", nell'accezione di riparare, aggiustare un oggetto, al concetto più politicamente connotato di "reparation", come riparazione di un torto subito...

KA: I due concetti – riappropriazione e riparazione – sono intimamente connessi. Per esempio, le pratiche di alterazione del corpo diffuse nelle culture extra-occidentali, vecchie di 50.000 anni, rappresentano indubbiamente una forma di riappropriazione e di riparazione – benché, a una mente occidentale moderna, esse non sembrano altro che atti di mutilazione. Queste alterazioni vogliono essere un segnale di coesione sociale, mostrare che l'individuo appartiene a un gruppo composto da altri individui. Queste trasformazioni, dunque, mirano a ripristinare un legame spezzato. Penso al concetto di riparazione come a un'equazione, piuttosto che nei termini di un rapporto di "causa ed effetto. La riparazione andrebbe dunque considerata come una simmetria o una circolarità. Ma ciò che mi preme aggiungere è che la mia riflessione sul concetto di riparazione trae spunto dal mio lavoro sulla riappropriazione politica. Il primo a usare questa terminologia è stato Pierre-Joseph Proudhon, il padre dell'anarchismo, autore del celebre motto "la proprietà è furto". Il concetto di riappropriazione, da Proudhon a Frantz Fanon, indica la necessità di riparare all'ingiustizia sociale mediante un processo di riappropriazione. Al di là di ogni connotazione politica, credo fermamente che la riappropriazione preceda qualunque nozione occidentale di libertà. Non è altro che un istinto familiare a ogni essere umano. In un giornale anarchico nella Francia dell'Ottocento, ho trovato un articolo che parla di un falegname che sta lavorando al pavimento di una dimora borghese, il quale, stanco e desideroso di prendersi una pausa, si alza in piedi e guarda fuori dalla finestra, inizia ad apprezzare la casa, comincia a spostarsi di stanza in stanza cercando la veduta migliore, come a dire "se questa fosse la mia casa, sistemerei qui la mia sedia a dondolo, perché da qui posso vedere la foresta e il fiume". Ecco ciò che intendo per riappropriazione. Questo lavoratore si sta riappropriando della veduta che gli ha precluso la borghesia. In un'intervista sul progetto di DOCUMENTA (13), *The Repair*, spiego come tutto ruoti intorno alle culture extra-occidentali, tuttavia io credo che la riappropriazione sia un istinto comune a tutti gli uomini, un istinto a esprimersi grazie al quale il sé si esprime come "io".

ATP: Non si potrebbe dire che entrambi rappresentano una dialettica di distruzione e di risanamento? Forse è solo una mia proiezione, ma colgo l'allusione a una continuità con i volti sfigurati dei soldati della Prima Guerra Mondiale e a una continuità tra il livello metaforico e quello materiale del progetto

KA: In effetti, se espongo nella stessa mostra manufatti realizzati da soldati nelle trincee durante la Prima Guerra Mondiale e le fotografie dei loro volti straziati, penso che si instauri una sorta di continuità, ma non sono molte le persone che adottano questo punto di vista. Credo che sia la dimostrazione di come riparare un oggetto non significhi limitarsi a ripristinare la sua condizione originaria. Tutti questi oggetti hanno a che fare con la speranza. Durante la Prima Guerra Mondiale, la maggior parte dei soldati che restavano in trincea per quattro anni finiva per morire e, mentre erano lì, avevano negli occhi solo simboli di morte: granate e proiettili. Eppure non rinunciavano a trasformare quegli oggetti in strumenti musicali, tazze da caffè, articoli religiosi come piccole croci, persino accendini. Per me, in quanto artista, essi rappresentano qualcosa che trascende e precede qualunque contestualizzazione. Questi oggetti sono assolutamente anti-duchampiani. E io li adoro per questo. Voglio rendere omaggio alla sincerità di questo artigianato, esponendolo come parte di una continuità, perché credo fermamente che tutto faccia parte di una continuità. E c'è una connessione tra questi oggetti e gli articoli culturali extra-occidentali, più o meno rituali, come la bottiglia di cognac o la collana africana fatta di monete francesi, inglesi o spagnole recanti l'effigie del Kaiser o dell'imperatore, ulteriori esempi di ri-appropriazione che alludono al porre riparo a un'ingiustizia. Si potrebbe considerarla come una rete di interconnessioni, come se l'intero universo fosse strutturato come un'infinita serie di riparazioni. Ma questo concetto non è del tutto originale, l'ho ripreso dalle osservazioni del naturalista Alfred Russel Wallace, che pensava che ogni essere vivente sulla terra se non nell'universo intero, non facesse altro che operare una serie di infinite riparazioni nei confronti della diversità, dell'Alterità, dell'ambiente, al fine di garantire la propria sopravvivenza.

ATP: Hai appena definito questi oggetti assolutamente anti-duchampiani, anti-readymade, eppure molti di questi oggetti sono giunti a te come veri e propri readymade...

KA: Credo che il readymade di Duchamp, in senso stretto, sia una riparazione. Con l'aggettivo "anti-duchampiano," mi riferisco al processo di costruire un nuovo oggetto a partire da due oggetti diversi, provenienti da contesti e ambiti semantici diversi. Il readymade di Duchamp è lo stesso oggetto che, una volta de-contestualizzato, introduce un nuovo concetto. Quando si lavora a un progetto teorico che interessa mille ambiti diversi – politica, colonialismo, femminismo, chirurgia plastica, ecc. Il risultato più esaltante è che ti cambia dentro; io non sono più la stessa persona di quando ho iniziato le mie ricerche dieci anni fa. Credo che questo progetto mi abbia indotto a passare dalla ri-appropriazione proudhoniana alla riparazione in generale, aiutandomi a leggere l'arte classica, moderna e contemporanea in un modo completamente nuovo.

ATP: Come s'inserisce in questo processo la mostra al Kunst-Werke?

KA: Un aspetto da approfondire al KW riguarda le pratiche di alterazione del corpo. Il mondo occidentale ha sviluppato un'industria basata sull'omologazione che ha un solo scopo: il mito della perfezione. Le immagini odierne della decadenza di L.A. segnalano la fine di questa perfezione. Il problema è che la perfezione non esiste, ma questo è inconcepibile per l'Occidente. Se rimuovi l'idea della perfezione dalla nozione di progresso che caratterizza la modernità, tutto crolla.

La nozione occidentale di riparazione a cui m'ispiro nel progetto di DOCUMENTA(13) ha molto a che vedere con il mito della perfezione e del controllo sulla natura. La Versailles di Luigi XIV, ad esempio, esprime la volontà da parte dell'uomo di esercitare un controllo assoluto sulla natura: i giardini, l'acqua, le sculture di pietra. Ma la cultura è solo il riflesso speculare della natura. Basti pensare agli uccelli del paradiso e a uno in particolare chiamato "il giardiniera" (*le jardinier à nuque rose*) che vive in Nuova Guinea. Il maschio, servendosi di bastoncini di legno, costruisce una piccola capanna che può raggiungere il metro e mezzo di altezza e i due metri di larghezza. Queste capanne così singolari che i primi inglesi giunti dalla Nuova Guinea pensarono che fossero opera dell'uomo (di bambini). Per prima cosa l'uccello costruisce un corridoio, in un secondo momento costruisce la struttura architettonica, e quando tutto è a posto, inizia ad aggiungere elementi decorativi: fiori, foglie, conchiglie, tutto ciò che trova di suo gusto per forma e colore