

MICHAEL JONES MCKEAN
THE WAKE THE SAINT THE SOUND THE BRANCH

The wake the saint the sound the branch

La veglia è la cerimonia in cui si rende visita al corpo della persona defunta. La persona protagonista della cerimonia non è mai del tutto presente, e intorno alla sua salma circolano storie e informazioni da fonti ed epoche diverse.

È proprio questo che accade nel progetto documentato nelle pagine seguenti. Ogni particolare elemento dell'opera porta con sé linee e prospettive formali e storiche: geometria modernista, elettronica della fine del XX secolo, caccia alla balena nel XIX secolo, gesso (stucco?). Insieme, questi elementi formano una composizione di intersezioni, echeggianti nei brevi istanti in cui il senso si fissa. Questo senso è il fantasma rivelato dalle sculture e il motivo di questa veglia.

In aggiunta alla documentazione è inclusa una corrispondenza tra Michael Jones McKean e l'archeologo Matthew Edgeworth. La corrispondenza ha avuto luogo nel mese precedente la mostra e riguarda la cultura materiale, la scultura e l'archeologia.

The wake the saint the sound the branch

A wake is the ceremony of viewing the body of a person who has died. The person at the center of the ceremony is never fully present, so stories and information from different sources and eras circulate around the body.

Such is the case with the project documented in the following pages. Each particular element in the work brings with it formal and historical lines and perspectives - modernist geometry, late 20th century electronics, 19th century whaling, plaster. Together, these elements form a composition of intersections, resounding in brief moments when meaning crystallizes. This meaning is the ghost that the sculptures manifest and the reason for this wake.

In addition to the documentation, a correspondence between Michael Jones McKean and archaeologist Matthew Edgeworth is included. The correspondence took place in the month leading up to the exhibition and concerns material culture, sculpture and archaeology.















METAL

soft touch operation

FM

63.7 64.7 65.7 66.7 67.7 68.7 69.7 70.7 71.7 72.7 73.7 74.7 75.7 76.7 77.7 78.7 79.7 80.7 81.7 82.7 83.7 84.7 85.7 86.7 87.7 88.7 89.7 90.7 91.7 92.7 93.7 94.7 95.7 96.7 97.7 98.7 99.7 100.7

AM

540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950 960 970 980 990 1000

SHARP

W Double Cassette

W Double Cassette

Matthew Edgeworth e Michael Jones McKean

ME: Guardando le sue sculture mi tornano in mente le mie esperienze agli scavi archeologici, quando manufatti e oggetti naturali di epoche diverse emergono a formare un insieme nuovo e originale nel tempo e nel luogo presente. Alcuni di questi materiali hanno una rozzezza terribile, al contrario degli oggetti d'uso, fabbricati con perizia. Questa giustapposizione di cose antiche e moderne, mischiata ai nostri strumenti e alla nostra attrezzatura, ricorda moltissimo i ritrovamenti degli archeologi durante gli scavi. Strappati al contesto originario del loro uso e senso, gli oggetti riportati alla luce ci invitano ad attribuire significati che tengano conto sia della loro collettività incongrua che della loro identità individuale.

Al di là dei riferimenti espliciti all'archeologia e alla storia (l'elmo del conquistador, il trono d'oro...), percepisco un'eco archeologica più profonda nella sua opera. Realizzando queste sculture, era consapevole che lei – o forse il futuro spettatore – in un certo senso stava assumendo il ruolo dell'archeologo e creando significati sul passato nel presente, o sul presente nel passato...?

MJM: Capisco quello che intende, a quanto pare, sia io che lei tentiamo di dare importanza agli oggetti, interrogarci sul loro potenziale, su quello che possono essere. Ma la sua domanda, per me, in realtà riguarda i gap. Quando immagino di prendere a prestito i meccanismi dell'archeologia per riflettere su opere che sono state create usando una logica diversa, all'improvviso appaiono tutte queste crepe: idee che sembravano solide improvvisamente paiono inattendibili, aperte ai suggerimenti, al compromesso. L'opera diventa vulnerabile. Secondo me, un modello archeologico fornisce un'impalcatura interessante per sostenere l'opera, ma può anche comportarsi come un'onda anomala, che sposta tutto. Nell'opera propongo alcuni metodi plastici per organizzare raccolte di oggetti, stili e materiali molto diverse fra loro, allo scopo di riflettere sul significato. Questi metodi non sono obbligati all'utilità e alla linearità, e neanche a una logica veloce e condivisa come le forze che governano l'indagine; il ragionamento è più ellittico, poetico e flessibile. Mi interessano i modi in cui le persone immaginano gli oggetti. Uno degli approcci possibili è quello di "caricare" mentalmente tutti i nostri strumenti concettuali e teorici, di trascinarci appresso tutto il nostro bagaglio culturale, personale e ideologico per interrogare un oggetto. In questo caso l'opera agisce come una superficie contro cui lanciare le nostre ipotesi speculative, che ci tornano indietro ricalibrate, confermate, contestate e adattate. Ma quando il processo è finito, ci ritroviamo forse con una migliore comprensione delle nostre stesse idee piuttosto che con una più profonda e sottile comprensione dell'oggetto su cui abbiamo cercato di fissare il nostro sguardo. Penso che questo metodo abbia un suo senso, ma che sia immerso in un accademismo formale che è stato a lungo la strategia "di default" per guardare le cose.

Un altro approccio all'osservazione delle cose è quello di accantonare mentalmente tutto il nostro bagaglio, di cercare di far davvero posto nel nostro cervello alla possibilità poetica che esista qualcosa di nuovo. Se ci riusciamo, visitiamo per un attimo un posto in cui il significato esiste per come è. Penso che sia molto complicato, rischioso e difficile da sostenere deliberatamente, perché non possiamo prendere a prestito un'armatura teorica preesistente che ci aiuti ma dobbiamo usare l'opera.

Naturalmente queste mie descrizioni dei due modelli di approccio sono semplificazioni, ma è evidente che ciascuno di essi richiede una pratica e un'etica diverse. Entrambi veicolano le immagini nel nostro cervello attraverso un sequenze coordinate del tutto individuali, con conseguenti indagini di carattere e sintassi del tutto diverse. La difficoltà è cercare di destreggiarsi con entrambi allo stesso tempo, farli correre parallelamente l'uno all'altro. Per questo ci vuole una certa abilità.

ME: Nell'archeologia succede qualcosa di simile all'arte. Per la gran parte del tempo (nella nostra modalità quotidiana di percezione archeologica), tendiamo a trattare oggetti e sequenze materiali come se fossero davvero "oggettivi" e separati da noi. Osserviamo, registriamo e descriviamo "quello che c'è", quasi come se gli oggetti potessero parlare del passato da soli. Ma la nostra stessa cultura – il modo in cui abitualmente vediamo, facciamo e comprendiamo le cose – è ancora lì, e ancora influenza ogni aspetto dell'incontro con le cose materiali. È solo che in qualche modo riusciamo a ricacciarla sullo sfondo, per mettere in primo piano l'oggetto. Ed essere in grado di fare questo fa parte della capacità di essere un archeologo. Dall'altra parte, molti archeologi stanno sperimentando metodi per rendere più espliciti gli strumenti e le conoscenze di fondo. Per esempio, alcuni di noi hanno cercato di immedesimarsi nella prospettiva totalmente diversa di un etnografo davanti agli incontri archeologici, come guardandoli dall'esterno. Ma, come abbiamo scoperto, è assai difficile essere allo stesso tempo archeologo ed etnografo! Come dice lei, il trucco è usare tutti e due i metodi simultaneamente, in modo da non perdere di vista né l'oggetto né i processi soggettivi e sociali di costruzione che contribuiscono alla creazione dell'oggetto. Ma questa è una cosa davvero difficile, una delle più difficili da fare.

Penso che sia uno dei motivi per cui trovo le sue sculture stimolanti, perfino rivoluzionarie. Non tutti gli oggetti che le compongono sono del tutto formati. Alcuni, come il battello fluviale in *The Possibility of Men and the River Shallows*, sembrano quasi prendere forma mentre lo spettatore si muove intorno a loro. E insieme a questa realtà oggettiva in movimento sono mischiati i pezzi dell'allestimento che la costituiscono e la mantengono: non solo i manufatti di un passato ricostruito, come la spada e l'arpione, ma anche e soprattutto i cavi e le prese e gli iPod e altre installazioni che fanno pienamente parte della costituzione dell'oggetto nel presente. Avere questi oggetti, che normalmente stanno sullo sfondo o dietro le quinte, come parte integrante della mostra (che equivale a vedere strumenti archeologici come vanghe e cazzuole e metri a nastro come parte del materiale che viene alla luce durante gli scavi) è una cosa che facciamo di rado. Come scultore, lei in che modo risolve il paradosso che da una parte gli oggetti che troviamo nel mondo sembrano formati e completi in se stessi, separati dal soggetto o dall'osservatore di oggi, mentre dall'altra sembrano aver bisogno che noi e il nostro apparato culturale al completo gli diamo forma e significato (in modo più o meno sottinteso).

MJM: La sua domanda mi riporta alla mente l'ultima volta che sono stato a New York e ho visitato la nuova ala di scultura greco-romana al Metropolitan Museum of Art. Guardare da vicino queste sculture mi ha reso chiaro, in modo elegante, un concettualismo sofisticato e durevole insito in esse.

Immaginiamo una nave carica di merci e di una statua di marmo che affonda al largo della

costa italiana durante una tempesta, intorno al 200 a.C. La nave e il suo carico vanno perduti, dimenticati. Per centinaia di anni l'acqua lava via la superficie dorata e policroma della statua. A un certo punto, nel XV secolo, dei pescatori scoprono per caso il carico della nave. Una società di recuperi marittimi paga dei tuffatori per nuotare a 50 metri sott'acqua e recuperare il contenuto della nave. La statua, praticamente intatta, viene riportata alla superficie e venduta a un ricco mercante con la passione delle antichità. L'oggetto cambia di mano due volte in 60 anni e viene infine donato a un museo, dove le poche parti rotte vengono riparate e la superficie viene ripulita e lucidata. La statua viene esposta; artisti e studiosi vengono a vederla, ne fanno schizzi, la misurano, fanno calchi in gesso, scrivono poesie, ne discutono, sempre cercando di capire come hanno fatto gli Antichi a creare una cosa simile. La scultura viene protetta durante le guerre, poi messa in un magazzino per anni e dimenticata. Alla fine, il piccolo museo la vende a un altro: così la scultura viaggia per l'oceano, e continua a vivere a volte in pubblico, a volte in privato. Viene analizzata da accademici, archivisti, geologi, archeologi e storici, viene fotografata e passata ai raggi x. Dopo anni, la sua proprietà viene messa in dubbio. La statua torna nel Mediterraneo su una nave progettata con stanze che controllano umidità e temperatura. Le secrezioni delle mani umane non la toccano mai.

Racconto questa storia perché nel corso degli anni la specificità del significato dell'opera è cambiata, ma il significato in sé in qualche modo è rimasto resiliente. La scultura non parla più di Dioniso in alcun modo utilizzabile: a questo punto più che altro parla di quanto concordiamo collettivamente sul suo valore culturale. Ma, ancor più importante, riesce ancora a catturare la nostra attenzione perché qualcosa nell'opera stessa, nonostante tutto, è in grado di sostenere la nostra immaginazione e ricompensare il nostro sguardo. Incredibilmente, il suo significato è ancora in gran parte indeterminato, ben oltre le nostre narrazioni, così fisse e ordinate, che tentano di impacchettarla. È diventata di fatto mistica.

La questione, in realtà, riguarda il nostro complesso e peculiare rituale del guardare gli oggetti, e il suo profondo legame col piacere. Si potrebbe raccontare altrettanto facilmente una versione della stessa storia incentrata su un tovagliolo di produzione industriale con sopra stampata l'immagine di un ranuncolo.

ME: Questi momenti di piacere straordinario nel guardare un oggetto si verificano spesso durante uno scavo. Come dice lei, non si tratta nemmeno solo di un'opera bella in senso classico come una statua di marmo. Spesso è un oggetto molto umile, come una brocca o la punta di una freccia o perfino un frammento di vaso con una forma o una decorazione particolare, o qualche altra traccia caratteristica dell'abilità umana. Durante uno scavo, però, a differenza del suo esempio sull'opera d'arte antica culturalmente radicata che ha molto viaggiato, c'è un fattore aggiuntivo di subitanità del comparire. Come un meteorite dallo spazio profondo e una macchina del tempo che si materializza all'improvviso, questi oggetti emergono improvvisamente nel nostro spazio culturale dal loro precedente stato di oggetti nascosti nella terra. Può essere un bambino o un volontario a trovarli e trarne piacere, oppure può essere un archeologo esperto. Trovare questi oggetti venuti dal passato è l'essenza dell'esperienza archeologica, e forse, se vogliamo dirla tutta, è il vero motivo per cui moltissimi di noi hanno intrapreso il mestiere di archeologo. Un momento l'oggetto non c'è, il momento dopo è improvvisamente e immediatamente presente in tutto il suo essere. C'è un senso di vicinanza alla persona o alle persone che l'hanno fatto o usato o posseduto o gettato via in un remoto passato, quasi fosse trascorso pochissimo tempo fra il momento in cui lo

toccavano e quello in cui lo stringi fra le mani. C'è qualcosa di molto speciale in questi istanti di scoperta, questi incontri improvvisi con il mondo di un oggetto prima di aver avuto modo di assorbirlo nei nostri schemi concettuali o di assegnargli un valore culturale convenzionale. Potrà mai avere di nuovo quella freschezza originaria dopo che sarà stato lavato, strofinato, studiato, disegnato, etichettato, fotografato, chiuso in una cassa? Come illustra la sua storia della statua, l'emergere dell'oggetto non è che l'inizio del suo viaggio culturale. Eppure qualcosa, nell'oggetto, rimane fedele a se stesso. Nonostante (o forse grazie a) gli strati di significati culturali che accumula, è ancora possibile avere qualche tipo di incontro originale con esso – o no?

MJM: Per me è molto complicato cercare di immaginare un incontro a priori, ma forse il collegamento che posso fare ha qualcosa a che fare con la bellezza. Per quanto sorpassato e criticato, il concetto di bellezza, il momento della bellezza ha qualcosa di totalmente non addomesticato, perché, come dice lei, è un incontro estremo e originale. Non se ne può fare un grafico algebrico, non lo si può determinare filosoficamente. È una fragile anomalia poetica, troppo instabile per essere trasferita perché la registrazione che ne facciamo nella nostra psiche non può essere fissata o congelata. In questo senso, io penso che il nostro rapporto con la bellezza abbia moltissimo a che fare con le nostre abitudini di consumo. Dopo aver sperimentato questo momento estremo, ne abbiamo bisogno di nuovo.

ME: Sì, il problema è come uscire dal nostro solito modo di vedere, e guardare le cose in modo nuovo. Stupirsi. Vedere ciò che è diventato banale come è veramente: straordinario. Credo che il tentativo di far sembrare strane ed esotiche le cose di tutti i giorni sia alla base dei nostri esperimenti col metodo etnografico di cui parlavo prima. Se solo riuscissimo a incontrare i nostri stessi oggetti e attività culturali come un etnografo incontra quelli di una tribù lontana! Si potrebbe dire che la funzione della poesia e della scultura è di portarci ai limiti della percezione, di superare quei limiti per un momento. L'archeologia e l'etnografia possono, qualche volta e in modo limitato, avere anch'esse questa funzione, mi chiedo?

Forse gli oggetti archeologici dissotterrati da poco possono sembrarci bellissimi proprio perché il loro senso e contesto culturale originali sono stati spazzati via e l'imposizione dei nostri valori culturali deve ancora aver luogo. L'oggetto appare per un istante più vicino a essere soltanto "se stesso" di quanto è mai stato e mai sarà.

Ovviamente abbiamo parlato di bellezza come se fosse soltanto una questione di estetica visiva. Ma sia tu in quanto scultore che io in quanto archeologo incontriamo anche continuamente materiali e sequenze che non sono interamente "presenti", ma devono essere plasmati o lavorati con strumenti appositi da noi per emergere e prender forma completamente. Anche questi oggetti possono essere percepiti come bellissimi e darci piacere, oppure possono stimolare il nostro interesse / curiosità, ma in qualche modo il nostro rapporto con tali oggetti che si svelano poco per volta è di gran lunga più tattile e corporeo; si tratta di toccare e modellare attivamente tanto quanto di guardare. Molti ritrovamenti archeologici sono così. Serie complesse di elementi interconnessi come fossi e canali e fondamenta e buchi per le travi prendono forma man mano che vengono dissotterrati, allo stesso modo in cui una scultura emerge dall'argilla man mano che viene modellata e lavorata con le mani o con strumenti. Forse qui c'è una corrispondenza profonda fra archeologia e scultura.

MJM: Sì, è assolutamente vero che ci sono momenti in cui le nostre due discipline si sovrappongono agevolmente ed emergono punti comuni: possiamo prendere strategie e linguaggi particolari gli uni dagli altri. Per quanto sia interessante questa corrispondenza, in essa c'è anche una qualche inevitabilità, soprattutto quando mettiamo insieme due campi che idolatrano entrambi profondamente oggetti e cose. Forse essa illustra una condizione generazionale in cui le pratiche interdisciplinari e cooperative sono privilegiate come status quo. Sto cominciando a vederla così: una delle sfide è cercare di trovare nuovi termini che esprimano in modo nuovo la specificità di una data disciplina; per me, c'è ancora qualcosa di ipotetico e radicale nel modo in cui "forma" e "superficie" veicolano significato in un oggetto.

La discussione sull'archeologia è relativa nella mia opera. Voglio mettere gerarchicamente sullo stesso piano uno stereo portatile Sharp GF-777z argentato e cromato del 1982 o una giacca a vento vintage della Ocean Pacific e un meteorite caduto in Argentina 5000 anni fa o una riproduzione della maschera funeraria di Tutankhamon. Sono curioso di come lei considera la specificità della sua stessa pratica archeologica in rapporto alle cose "nuove". Per esempio, un iPod di prima generazione sembra vecchio di almeno 5000 anni, ma introduce molto efficacemente moltissime informazioni sulla sua epoca.

ME: Il termine "archeologia" viene dal greco *archaiologia*, cioè studio dell'antichità. Questo però non significa necessariamente studio dei manufatti dell'impero itta o dei vecchi siti Inca (anche se forse certi archeologi molto tradizionalisti la vedono così). Come lei giustamente sottolinea, un iPod o un cellulare del 2001 possono sembrarci davvero antichi, tanto più perché vi associamo ricordi e pensieri del passato. In modo simile, un bunker nucleare sotterraneo della Guerra Fredda è una reliquia del passato tanto quanto una tomba egizia. Le teorie archeologiche sulla cultura materiale (per esempio su come la distribuzione dei manufatti in queste strutture sotterranee possa riflettere o simboleggiare o creare realtà socio-politiche più ampie) sono applicabili all'uno e all'altra. I metodi e le tecniche che usiamo a volte sono addirittura più attinenti agli oggetti recenti che a quelli antichi. La Grande Muraglia cinese, antica di migliaia di anni, è in uno stato di conservazione molto migliore del Muro di Berlino, che ha subito in misura assai maggiore le ingiurie del tempo.

La conclusione che possiamo trarne è che l'archeologia come disciplina deve continuamente spostare i confini del suo campo di studio in avanti nel tempo, per includere le sempre più numerose categorie di oggetti che vengono considerati "passato". Come un drago che cerca di afferrarsi la coda, l'archeologia ha persino dovuto affrontare il fatto che la sua pratica stessa lascia nel terreno delle tracce che possono essere rilevate con mezzi archeologici, e che spesso lo sono.

Nella maggior parte degli scavi archeologici, anche se oggettivamente l'attenzione è rivolta ai resti materiali di società preistoriche, romane o più o meno antiche, tali resti sono invariabilmente misti a oggetti e tracce delle azioni di persone vissute in altre epoche. Sul sito in cui sto lavorando attualmente, per esempio, fossati romani contenenti frammenti di vasi e ossa animali sono attraversati da una serie di solchi agricoli medievali, attraversati a loro volta da canali di scolo e segni dell'attività agricola fra il XVII e il XIX secolo, con dentro la moneta o il frammento di una pipa di terracotta. Mischiate a queste, e in definitiva inseparabili da esse, vi sono tracce dello scavo archeologico stesso: fossati e sondaggi e sezioni e superfici spianate attraverso cui i reperti più antichi vengono riportati alla luce. Vi sono poi gli attrezzi

da scavo, come cazzuole, badili, carriole, stazioni totali, borse, registri, apparecchi fotografici, veicoli, capanni, computer, cellulari e altri arnesi, per non parlare della squadra stessa degli archeologi, coi loro abiti insoliti e caratteristici. Le teorie archeologiche sulla cultura materiale, secondo me, dovrebbero almeno in via di principio essere applicabili all'intera gamma di superfici e oggetti e azioni, tutti mischiati insieme come sono.

Il che mi riporta all'aspetto del suo lavoro che mi tocca così da vicino: l'assemblaggio dei manufatti di epoche diverse in disposizioni particolari. Le congiunzioni e/o sconnessioni fra questi oggetti, i loro diversi significati e potenzialità, hanno risonanze archeologiche. Sono del tutto d'accordo con lei sul fatto che ci sono dei limiti alle analogie fra scultura e archeologia: ciascuna ha infatti le sue proprie pratiche e fondamenti. Ma forse accade che, comunque si caratterizzi l'atto della scultura in sé, la persona che successivamente guarda / esplora / interpreta le sculture sia davvero una specie di archeologo, che adotta una posizione e un approccio simili nei confronti degli oggetti materiali. Lei pensa che il mettere insieme, da parte dello spettatore, dei frammenti dei diversi passati che lei ha fornito (assemblandoli nella percezione come, in qualche modo, un insieme coerente nel presente) abbia il carattere di un atto archeologico?

MJM: Anche se in assoluto cito troppi archeologici, questa caratterizzazione per me non ha senso. Sistema le cose in modo fin troppo preciso. Ma il modo in cui descrive lo scavo offre qualche parallelo con il mio lavoro rispetto all'archeologia. Come nella sua descrizione, mi piace immaginare il mio lavoro che scivola nel tempo, raccogliendo oggetti in costellazioni unificate con l'intenzione di articolare il potenziale presente in oggetti e stili, nei materiali e nella loro disposizione. Questa immagine del sito di scavo è davvero uno strano campo di prova, che mette in evidenza la possibilità di una narrazione o di una struttura allegorica più ampia. Questo tipo di luoghi fa appello alla nostra immaginazione tanto quanto alla nostra capacità di analisi.

Immaginando questo scavo, vi sono momenti impercettibili, mentre esploriamo gli attrezzi, i tubi e i tumuli, e fossi e tende e ombre, in cui all'improvviso il centro del nostro sguardo cambia. Il sito si appiattisce e gli oggetti in relazione al nostro corpo si allineano in una geometria momentanea che ci collega a questo campo a quattro dimensioni. Questi oggetti, una volta distinti, si fondono in un tutto che ci riporta a noi, dicendoci qualcosa su noi stessi, sull'essere umani, sulle nostre menti curiose e attive, sul fallimento, sulle nostre speranze per il futuro. Sull'essere attenti. Negli oggetti e statue e stereo portatili e nella fuggevole simmetria all'interno di uno scavo archeologico ci sono tutte queste informazioni nascoste, che hanno la capacità di ricalibrare le nostre idee moderne attraverso canali antichi, ancestrali; di ri-articolare il nostro coinvolgimento verso forme e significato. Credo che questo abbia grande importanza, sia per la scultura che per l'archeologia.

Matthew Edgeworth ha un PhD in Archeologia e Antropologia dalla Università di Durham, UK, ha contribuito a entrambe le materie con pubblicazioni sulla etnografia della pratica archeologica, oltre a vari scritti teorici. Ha diretto scavi archeologici tra i quali Cartagine, in nord Africa e l'arcipelago di Orkney in Scozia. Attualmente è Ricercatore Associato alla Università di Leicester.

Matthew Edgeworth and Michael Jones McKean

ME: Looking at your sculptures reminds me of being on an archaeological excavation. Artifacts and natural objects from different times emerge to form a new and original assemblage in the here and now. In contrast to the highly artificial utilitarian objects, some of the materials have a soil-like roughness. The juxtaposition of ancient and modern things, mixed up with our own gear and equipment, is very reminiscent of what archaeologists find on a dig. Torn out of their original context of meaning and use, the discovered objects invite us to ascribe meanings that take account of their incongruous collectivity as well as their individual identities.

Quite apart from the explicit references to archaeology and history (the conquistador's helmet, the golden throne...), I sense a deeper archaeological resonance to your work. In creating these sculptures, were you conscious that you - or perhaps the intended viewer - were in some sense taking on the role of archaeologist, making meanings about the past in the present, or the present in the past...?

MJM: I see what you are suggesting; it seems we're both trying to notice and worry about objects, wondering about their potential, what they could be. But your question, for me, is really about gaps. When I imagine borrowing the mechanics of archeology to think about work that was created using a different logic suddenly all these cracks appear. Ideas that felt solid are suddenly unreliable, open for suggestion, compromise. The work becomes vulnerable. I think an archeological model provides an interesting scaffolding to support the work, but it also has the possibility of acting like a rogue wave, positively de-centering everything. In the work I'm proposing some plastic methods for organizing disparate collections of objects, styles and materials in order to speculate about meaning itself. These methods aren't beholden to utility or linearity or even hard and fast agreed-upon logic as the governing forces behind the inquiry; the reasoning is more elliptical, rhyming, and flexible.

I'm interested in ways people figure out objects. One approach is to mentally upload all our conceptual tools and theoretical equipment, to drag all our cultural, personal and ideological baggage with us to interrogate an object. In this case a work acts as a surface to throw our speculative assumptions against - as these assumptions rebound they get recalibrated, confirmed, contested and adjusted. But when this process is complete we may walk away with a better grasp of our own ideas than with a deep and sensitive understanding of the object we tried to fix our gaze on. I think this method has its place, it just seems steeped in a strain of formal academism that's been a long-held default strategy for looking at stuff.

Another approach to looking at objects is to mentally shelve all our collected baggage, to actually try and clear out space in our brains for the poetic possibility of a new thing to exist. If we can succeed, we momentarily visit a place where meaning exists on its own terms. I think this is very complicated, risky and by design difficult to sustain because we can't just borrow a pre-existing theoretical armature for help; we have to use the work.

Of course my descriptions of these two models are simplifications, but it's clear that each requires a different practice and ethics. They each route images through a totally individual

coordinate pattern in our brains resulting in inquiries with completely different characters and syntax. The difficulty is trying to juggle both simultaneously, to get them to run parallel to one another. This requires some dexterity.

ME: It's similar in archaeology as in art. Much of the time (in our everyday mode of archaeological perception), we tend to treat material objects and patterns as though they really are 'objective' and separate from ourselves. We observe and record and describe 'what is there', almost as though objects can speak for themselves about the past. But our own cultural knowledge - our habitual ways of seeing and doing and understanding things - is still there. It's still influencing every aspect of the encounter with material things. It's just that we somehow manage to stick it into the background, in order to foreground the object. And being able to do this is all part of the skill of being an archaeologist. On the other hand, many archaeologists are experimenting with methods of making our background knowledge and tools more explicit. For example, some of us have tried shifting into the very different perspective of an ethnographer looking at archaeological encounters, as if from outside. But as we discovered, it's very difficult to be an archaeologist and an ethnographer at the same time! Like you say, the trick is using both methods simultaneously, so that one doesn't lose sight either of the object or the subjective and social processes of construction that go into the making of the object. But this really is one of the hardest things to do.

I think this one reason why I find your sculptures intriguing, groundbreaking even. Not all the objects they consist of are fully formed. Some, like the riverboat in *The Possibility of Men* and the *River Shallows*, are almost in the process of taking shape as the perceiver moves around them. And mixed up with this shifting objective reality are the very bits of equipment that go into the making and maintenance of it - not just the artifacts of a constructed past like the sword and harpoon but also and especially the wires and plugs and iPods and other stage installations that are very much part of the constitution of the object in the present. Having these normally background or backstage things as an integral part of the exhibit - the equivalent of seeing archaeological tools like spades and trowels and tape measures as part of the emerging material evidence out on site - is something we rarely do. How do you as a sculptor resolve the paradox that on the one hand the objects we find in the world seem to be ready made and complete unto themselves, separate from the present day subject or observer, while on the other hand they seem to need us and a whole battery of our cultural apparatus to (more or less tacitly) give them form and meaning?

MJM: Your question makes me think about the last time I was in New York and saw the new wing of Greek and Roman statuary at the Metropolitan Museum of Art. Standing in front of these sculptures made elegantly plain to me a sophisticated and durable built-in conceptualism.

Imagine a sailing ship carrying goods and a marble statue sinking off the coast of Italy in a storm around 200 B.C. The boat and its cargo are lost, forgotten. Over hundreds of years the statue's gilded and polychromed surface is washed away. Sometime in the 15th century the ship's cargo is accidentally discovered by spear fishermen. Free divers are hired by a salvage company to swim 50 meters down to the bottom of the ocean and dredge up its contents. A nearly intact statue is raised to the surface. The work is sold to a rich merchant

who admires antiquities. The object changes hands twice in 60 years and eventually is given to a museum where its few broken parts are mended and its entire surface is cleaned and polished. It is put on display. Artists and scholars come to see it. They make drawings of it, measure it, make plaster casts of it, write poetry about it, debate its merits, all the while trying to understand how the Ancients were able to make such a thing. During wars the sculpture was hidden and protected. After years in storage it is forgotten. Eventually, the small museum sells the work to another. It travels across an ocean where it lives sometimes in public, sometimes in private. It is analyzed by academics, archivists, geologists, archeologists and historians. It is photographed and x-rayed. Years later its propriety is questioned. The work travels back to the Mediterranean on a ship designed with rooms that control moisture and air temperature. Oils from human hands never touch it.

I tell this story because during this time frame the specificity of the work's meaning has changed, yet meaning itself has somehow remained resilient. The sculpture is no longer *about* Dionysus in any usable way, at this point it reveals more about our collective agreement of its cultural value. But more importantly it also still manages to grip our attention because something about the object itself, in spite of everything, is capable of sustaining our imaginations and rewarding our gaze. Incredibly, its meaning is still largely undetermined, way outside our fixed and tidy narratives that attempt to package it. It's actually become mystical.

This is really about our complicated and peculiar ritual of looking at objects and its deep connection to pleasure. A version of this story could just as easily be told about a mass-produced napkin with a printed image of a buttercup on it as it can about a sculpture preserved from antiquity.

ME: These moments of extraordinary pleasure taken in an object occur often in excavation. As you say, it's not just the classically beautiful object like the marble statue either. Often it's a very humble object like a brooch or arrowhead or even a sherd of pottery with a distinctive pattern or shape, or some other distinctive trace of human workmanship. In excavation however, unlike in your example of the much traveled and culturally embedded ancient work of art, there is the additional factor of sudden emergence. Like a meteorite from outer space or a time machine that suddenly materializes in the here and now, these objects suddenly emerge into our cultural space from their former state of hidden-ness in the earth. It may be a child or a volunteer who finds it and takes delight in it, or it may be a trained archaeologist. Finding such objects from the past is the essence of the archaeological experience, and perhaps if honest the reason why most of us took up archaeology in the first place. One moment the object is not there, the next moment it is suddenly and immediately present in fully-fledged being. There is the sense of closeness to the person(s) who made or used or owned or threw away the object in the distant past, almost as though only a very short time has elapsed between them touching it and you holding it in your own hands. There is something very special about these moments of discovery, these sudden encounters with an object world almost before we've had a chance to assimilate it into our conceptual schemes or to assign conventional cultural values. Can it ever have that pristine freshness about it again when it has been washed, scrubbed, studied, drawn, labeled, photographed, encased? As your story of the marble statue illustrates, the emergence of the object is only the start of its cultural journey. Yet something about the object remains true to itself. Despite (or perhaps

because of) the layers of accumulated cultural meanings, it's still possible to have some kind of original encounter with it - or is it?

MJM: Trying to imagine an *a priori* encounter is very complicated for me, but maybe the bridge I can make has something to do with *beauty*. Despite how played out and bemoaned the *concept* of beauty is, the *moment* of beauty is totally undomesticated because, as you say, it's an extreme, original encounter. It can't be graphed algebraically or philosophically determined. It's a fragile poetic anomaly too unstable to be transferred as our psychic registration can never be fixed or frozen. In this respect I think our relationship to beauty has everything to do with our habits of consumption. After we experience this extreme moment we need it again.

ME: Yes, the problem is how to step outside of our customary ways of seeing - to see things anew. To be astonished. To see what has become mundane as it really is - extraordinary. I guess the attempt to make everyday things seem exotic and strange is at the root of our experiments with ethnographic method that I mentioned before. If only we could encounter our own cultural activities and objects as an ethnographer encounters those of a distant tribe! It might be said that the function of poetry and sculpture is to take us to the limits of perception, to momentarily break through those limits. Can archaeology and ethnography sometimes in a limited way have this function too, I wonder?

Perhaps recently unearthed archaeological objects may strike us as beautiful precisely because their original cultural significance and context has been cleared away, and the imposition of our own cultural values has yet to fully take place. The thing for an instant appears as close as it will ever get to just being 'itself'.

Of course we have talked about beauty as though it is just a matter of visual aesthetics. But you as a sculptor and I as an archaeologist also encounter materials and patterns all the time that are not just 'there' in their entirety all in one go. They have to be molded into shape or worked with tools by ourselves in order for them to properly emerge and take form. And these can be experienced as beautiful or delightful too, or might otherwise stimulate our interest / curiosity, but somehow our relation to such unfolding things is far more tactile and embodied - a matter of actively touching and shaping as much as looking. Many archaeological patterns of evidence are like this. Complex series of interlocking features such as pits and ditches and house platforms and postholes only take form as they are actually being dug, just as a sculpture only emerges from clay as it is being kneaded and worked with hands or tools. There is a deep correspondence here, perhaps, between archaeology and sculpture.

MJM: Yes, there are absolutely moments where our disciplines comfortably overlap and common entry points emerge where we can neatly borrow vernacular strategies and language from each other. As interesting as this kind of correspondence is, there's also a certain inevitability in it, especially when we align two fields that both deeply fetishize objects and things. Perhaps it illustrates a generational condition of privileging interdisciplinary and collaborative practices as status quo. As I'm starting to see it, one of the challenges is to try to find new terms that re-articulate the specifics of a given discipline; to me there is still

something speculative and radical about how "form" and "surface" convey meaning in an object.

The discussion of archeologically is relative in my work. I want to consider a silver and chrome 1982 Sharp GF-777z boom box or vintage Ocean Pacific windbreaker on the same field hierarchically as a 5,000-year-old meteorite from Argentina or a replica of King Tutankhamen's funerary mask. I'm curious how you understand the specifics of your own archeological practice in relation to "new" things. For instance, a first generation iPod feels almost 5,000 years old, but it imports, quite efficiently, a lot of information about its time.

ME: Archaeology comes from the Greek word 'archaiologia' which means the study of antiquity. However, this doesn't necessarily mean the study of artifacts from the Hittite empire or old Inca sites (though some very traditional archaeologists might see it that way). As you rightly point out, a 2001 iPod or mobile phone can seem truly antique to us - all the more so for the fact that we have memories and associations of the time that is gone. In similar vein, an underground nuclear bunker from the Cold War is as much a relic of a past time as an ancient Egyptian tomb. Archaeological theories about material culture - for example about how the distribution of artifacts within such subterranean structures might reflect or symbolize or create wider social and political realities - are applicable to both. The methods and techniques we use are sometimes even more relevant to recent things than to old. The Great Wall of China, thousands of years old as it is, is in a much better state of preservation than the Berlin Wall, which has suffered so much more from the ravages of time.

The upshot of this is that archaeology as a discipline is constantly having to shift the boundaries of its domain of study forward in time, to accommodate the ever increasing categories of things that are considered 'past'. Like a dragon chasing its own tail, it has even had to face the fact that the very practice of archaeology itself leaves traces in the ground which can and often are apprehended by archaeological means.

On most archaeological excavations, although the objective focus may be on the material remains of prehistoric or Roman or other more or less ancient societies, these are invariably mixed up with objects and traces of the actions of people from other periods. On the site I'm working on at the moment, for example, Roman ditches containing pottery sherds and animal bones are cut by a series of medieval furrows which in turn are cut by the drainage trenches and ploughmarks of 17th-19th century agricultural activity, containing the odd coin or clay pipe fragment. Mixed up with and ultimately inseparable from these are the traces of the archaeological excavation itself - the trenches and sondages and sections and smoothed surfaces through which the more ancient evidence is being brought to light. Then there are the tools of excavation such as the trowels, spades, wheelbarrows, total stations, finds bags, recording sheets, cameras, vehicles, site huts, computers, mobile phones and other paraphernalia - not to mention the team of archaeologists themselves with their distinctive and unusual fashions of dress. Archaeological theories of material culture, in my view, should at least in principle be applicable to the whole array of surfaces and things and actions, all mixed up together as they are.

Which brings me back to the aspect of your work which strikes such a chord with me - the assembling together of artifacts from different times in particular arrangements. The

conjunctions and/or disconnections between these things, their disparate meanings and affordances, have archaeological resonances. I do agree with you that there are limits to any analogy between sculpture and archaeology, both of which have their own quite distinctive practices and rationales. But perhaps it is the case that, however one characterizes the act of sculpture itself, the person who subsequently views / explores / interprets the sculptures really is a kind of archaeologist, adopting a similar stance and approach towards material things. Can the putting together by the viewer of the fragments of pasts that you have provided - assembling them in perception into some sort of coherent whole in the present - be characterized, do you think, as an archaeological act?

MJM: Although I'm absolutely quoting archaeological tropes, it doesn't make sense for me to make this characterization. It smoothes things out too nicely. But the way you described the dig offers up some parallels to my work in relation to archeology. Similar to your description, I like to imagine my work skidding across time, gathering up stuff into unifying constellations with the intent of articulating potential in objects and styles, materials and their arrangement. This image of the dig site is really a bizarre field of evidence that points toward the possibility of a larger narrative or allegorical structure. These kinds of places appeal to our imaginations as much as they do to us analytically.

In imagining this excavation there are imperceptible moments as we scan over the tools, the pipes and mounds, and ditches and tents and shadows, when suddenly the focus of our gaze shifts. The site flattens out, and the objects in relation to our body become aligned in a momentary geometry linking us to this field in four dimensions. These once discreet objects melt into a totality which reports back to us, telling us something about ourselves, about being human, about our yearning and active minds, about failure, our hopes for the future. About being careful. In objects and statues and boom boxes and the fleeting symmetry inside an archaeological dig site is all this latent information that has the ability to recalibrate our modern ideas through ancient, ancestral channels; to re-articulate our involvement with forms and meaning. I think this is important for both sculpture and archeology.

Matthew Edgeworth has a PhD in Archaeology and Anthropology from the University of Durham, UK, and has since contributed to both subjects through books on ethnographies of archaeological practice and various theoretical papers. He has directed excavations in places as far afield as Carthage in North Africa and the Orkney Islands in Scotland. He is currently working as Research Associate at the University of Leicester.

Contenuto / Contents

The wake the saint the sound the branch - Stephen Lichty

immagini / images – Jacopo Menzani, Michael Jones McKean

corrispondenza / correspondence - Matthew Edgeworth, Michael Jones McKean

Publicato da Project Gentili in occasione del mostra

Published by Project Gentili on the occasion of the exhibition

The wake the saint the sound the branch, Michael Jones McKean, 2008

© 2008, Project Gentili

ISSN 1973-2163

PROJECT GENTILI / 13 Via Del Carmine / 59100 Prato / Italy

T: +39 0574 400445

F: +39 0574 443704

www.projectgentili.com

info@projectgentili.com

PROJECT GENTILI
13 VIA DEL CARMINE / 59100 PRATO / ITALY