КОЛОННА ПОЗОРА

Ариел Соулé
и Саймон Топаровский

THE SHAMEFUL PILLAR

Ariel Soulé
and Simon Toparovsky

LA COLONNA INFAME

Ariel Soulé
and Simon Toparovsky

ERARTA
MUSEUM

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Художники и организаторы выставки выражают искреннюю благодарность за оказанную помощь в работе над проектом
Никола Боккаччини
Рэндалу Бойду
Монике Бракарди
Линде Брус
Луне Дарсалии
Джани Донателли
Тамаре Захаровой
Мариэл Карранза
Владимиру Летучему
Фабио Милани
Массимо Пигидзини
Эндзо де Поли
Анне Роччиа
Роберто Севернини
Андре Соуле
Энцо Форнаро
Людмиле Цхварадзе
Эвелине Шац
Маттео Шевалару

SOKOS HOTELS
OLYMPIA GARDEN | PALACE BRIDGE | VASILIEVSKY

при поддержке правительства Милана
и Генерального Консульства Италии
в Санкт-Петербурге

Provincia di Milano

КОЛОННА ПОЗОРА
АРИЕЛ СОУЛЕ́ И САЙМОН ТОПАРОВСКИЙ

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

THE SHAMEFUL PILLAR
ARIEL SOULÉ AND SIMON TOPAROVSKY

EXHIBITION CATALOGUE

LA COLONNA INFAME
ARIEL SOULÉ AND SIMON TOPAROVSKY

CATALOGO DELLA MOSTRA

2 ДЕКАБРЯ 2011 — 15 ЯНВАРЯ 2012

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЭРАРТА
Санкт-Петербург, В.О., 29-я линия, дом 2

ru

«Колонна Позора» Саймона Топаровского и Ариела Соулé в полном соответствии со своим «архитектурным» названием повествует о нюансах особой и наиболее древней из разновидностей архитектуры. Эта разновидность была выявлена древнегреческой мыслью прежде, чем понятие архитектуры стало ассоциироваться с наукой строительства. Речь идет об архитектуре социальной, то есть об обустройстве общественного бытия, которое, согласно древним грекам, имеет в качестве образца устройство самого мира — космоса.

Следование совершенным образцам обеспечивает общественному зданию прочность и логичность. Поэтому Платон в одном из диалогов предлагает «устраивать город в нашем уме с самого начала». Витрувий, рассуждая о происхождении дорического ордера, утверждает, что дорическая колонна воспроизводит «пропорции, крепость и красоту мужского тела». Действительно, что́ есть колонны, несущие тяжесть антаблемента, как не граждане полиса, обеспечивающие его безопасность и благоденствие?

Однако в устройстве классического полиса, равно как и его наследника — европейского города, есть свои нюансы. Афины приговорили к смерти Сократа, усмотрев в его философии нарушение благочестия и источник развращения молодежи. В средневековой Европе охваченные эпидемиями города боролись не с нищетой и антисанитарией, а с ведьмами и колдунами. Иными словами, общество не способно увидеть источник своих бед в себе самом и находит их в индивидуумах, коих наделяет магическими способностями. Магической же силой наделяется и ритуал изгнания или умерщвления этих «избранных».

В этом контексте Колонна Позора, одинокая и ничего не поддерживающая, свидетельствующая об отлучении маргинала от социума, обретает значение необходимой составляющей социальной архитектуры.

О том, что Топаровского и Соулé интересует не сама Колонна, а именно контекст или социальная модель, ее порождающая, свидетельствует то, что они не воспроизводят ее в своих инсталляциях. Во всех четырех составляющих проекта гораздо более явственно присутствует среда, в которой появилась Колонна, — город, обозначенный чередованием плоскостей и пустот, напоминающих фасады домов со стенами, порталами и окнами. Дополняет ощущение присутствия города «населенность» пространства, сконструированного художниками. Минимальными средствами они создают образ толпы, излучающей панику, осуждающей, казнящей (крысы, бегущие из канализации, и головы, окружающие лобное место). Что касается избранных ею жертв, то их расчлененные тела интегрируются в городскую архитектуру и становятся той самой «строительной жертвой», призванной умилостивить духов места и «обновить» существование социального здания.

Выстраивая этот театр ужасов, Топаровский и Соулé стремятся, конечно, к экспрессии, а в отдельных местах — даже к правдоподобию, но, в целом сохраняют свой рафинированный, условный и абстрактный стиль. Поэтому «Колонна Позора» воспринимается не как художественная реконструкция исторических событий, а как попытка пластической деконструкции известной модели социальной архитектуры. Попытка, о полезности которой можно (и не нужно) спорить, но оригинальность которой нельзя не признать.

Михаил Овчинников
директор
Музей современного искусства Эрарта

«КОЛОННА ПОЗОРА»

ИНСТАЛЛЯЦИЯ АРИЕЛА СОУЛЕ́ И САЙМОНА ТОПАРОВСКОГО

Тематическая выставка «Колонна Позора» отсылает зрителя к событиям, которые произошли в Милане в семнадцатом веке. Однако, трактовка темы не является буквальной иллюстрацией того, что произошло в действительности, и не сводится к дидактическим выводам, а скорее, предлагает осмысление психологии поведения человека во времена тяжких испытаний, бросавших на протяжении всей мировой истории вызов силе человеческого духа.

Мы пашем землю, уничтожая полевые цветы, уродуем ее ядерными взрывами, заливаем кровью убитых, загромождаем хламом — но трава прорастет и покроет все. Планета обновится и станет зеленой, как выразился в стихотворении «Трава» американский поэт Карл Сэндберг[1]: «Нагромоздите тела под Аустерлицем и Ватерлоо. Закопайте их и дайте мне работать. Я — трава: я покрою все». Поэт предъявляет отрезвляющий образ тщетности бытия и удивительной способности природы к самообновлению, оставляя нам надежду на то, что ошибки, которые мы допускаем, преступления, которые совершаем, муки, которые переживаем, со временем покроются травой забвения.

Коллективная память удерживает в себе события из прошлого опыта, уже описанные в произведениях искусства и литературы, и в них наша надежда на искупление. А реальность — в правде написанного слова и в правде образа, созданного художником и поэтом.

В попытке проникновения в скрытую причинно-следственную связь между прошлым и настоящим, художник неизбежно обращается к определяющим моментам в мировой истории, что стирает временную грань и объединяет нас в единой принадлежности к роду человеческому. Новые выявления этих связей и перенесение исторического опыта в произведение искусства укрепляет нашу коллективную память. Как сказал российский поэт Александр Ревич: «Жизнь неправдоподобна, но искусство должно быть правдоподобным».

Прошлый опыт напоминает мне, что невозможно представить проведение в СССР 1960-х — 1970-х годов такого рода выставок, как эта инсталляция американского и итальянского художников, представленная в Санкт-Петербургском Музее современного искусства Эрарта. Как и невозможно забыть те колонны позора, которые время оставило в памяти каждой нации, в каждом уголке мира. Стремление к свободе и взлет человеческого духа всегда связаны с насилием, невозможно славить жизнь, если нет смерти или угрозы смерти.

Колонна Позора стояла в Милане до тех пор, пока время ее не разрушило, но и сейчас осмысливаются события, подвигшие на установку этого знаменитого памятника. Осужденные по ложному обвинению, подвергнутые пыткам и казням ныне представляются жертвами невежества и фанатизма. Памятник, призванный увековечить реальные события, стал символом победы духа над смертью.

За десять лет совместной работы (Ариел Соулé — в Милане и Саймон Топаровский — в Лос-Анджелесе) художники создали ряд инсталляций, предлагая свою интерпретацию идей и событий мировой истории, которые повлияли на развитие общественной мысли и привели к социальным переменам. Инсталляции Соулé и Топаровского, где живописное и скульптурное воплощение темы связаны в одно художественное целое, задуманы как открытая серия тематических выставок, в том числе: «Американская конституция» (La Constituzione Americana), «Совершенное падение Эвиты» (Evita's Perfect Fall), «Здесь время сказанного» (Qui, del Dicibile), «Письмо из Возрождения» (A Letter from the Renaissance), «Таблички» (Tabulae), «Пантеон» (Pantheon) и «Колонна Позора» (La Colonna Infame).

Поводом для «Колонны Позора» послужило эссе Алессандро Мандзони «История Колонны Позора» ("Storia della Colonna Infame"), написаное как приложение к роману «Обрученные» ("I Promessi Sposi," 1827) и напечатанное только при переиздании романа в 1840 году. Изобличая криминальные суды прошлого, Мандзони описывает известный процесс 1630 года в Милане.[2] Колонна, о которой идет речь, была воздвигнута на месте дома Джанджакомо Моры, снесенного после его казни в 1630 году, как символ позора и в назидание жителям города. В романе Мандзони описывает дело миланских «злоумышленников», обвиненных в том, что они распространяли в городе чумную эпидемию. Невинно осужденные: цирюльник Джанджакомо Мора и комиссар здравоохранения Милана Гульельмо Пиацца были подвергнуты жестоким пыткам и казнены.

Александр Пушкин разделял точку зрения Мандзони на соотношение правды и правдоподобия в произведении искусства. Роман «Обрученные» Пушкин читал в переводе на французский, а публицистические произведения в оригинале. Книги итальянского писателя Пушкин держал в своей библиотеке (см.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935). Не исключено, что описание в романе эпидемии, пыток и казни невиновных могло послужить материалом для «Пира во время чумы» (1830), хотя идею поэт позаимствовал из «Города Чумы» Джона Вильсона: выхватил из пьесы Вильсона одну сцену, блестяще перевел ее и превратил в полнокровную трагедию. Вопреки распространенному в то время мнению, что чума есть кара Божия, посланная за грехи, Пушкин прославляет жизнь во времена Черной смерти и выстраивает сюжет, суть которого противоречит христианским моральным принципам и догмам основанным на страхе наказания и смирении; бесстрашный вызов смерти-чуме и силам, неподвластным человеку, и по сей день вызывает полемику.

Рассуждая о задачах историка и поэта, Мандзони писал: «Сводить факты, отдаленные во времени и пространстве, отбрасывая те, которые оказались рядом в результате случайности, — это работа историка. Поэт же должен выбирать в прошлом интересные и драматические события, из которых можно скомпоновать единое зрелище». Обращаясь к опыту классиков греческой трагедии, Мандзони утверждал, что они «не выдумывали события… они принимали и уважали историю такой, какой ее создали личности, народы и время» (С. 164). Пушкин тоже писал, что прежде чем читать трагедию, следует обратиться к «Истории» Карамзина, которая (в оригинале по-французски) «полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени».[3]

Именно в свидетельствах современников и в описаниях драматических событий того времени черпают свой материал Соулé и Топаровский; история миланской колонны у Мандзони стала темой их инсталляции «Колонна Позора». Российская аудитория, знакомая как с творчеством Мандзони так и с творчеством Пушкина, сможет провести соответствующую параллель между «маленькой трагедией» русского поэта и инсталляцией «Колонна Позора», где главной темой является вызов, брошенный смерти.

Художественное переосмысление темы чумы в авторской интерпретации становится независимым ее воплощением в новом произведении искусства, основанном в большей мере на эмоциях и позиции каждого отдельного автора. Описание чумы в литературных произведениях от Джованни Боккаччо до Франца Кафки и Альбера Камю захватывает современников образами смерти, вызовом насилию и духовной трансформацией, как неизбежного следствия и противовеса разворачивающейся трагедии. Чума в трактовке Соулé и Топаровского — олицетворение предубеждений, ложных представлений и в то же время исходная точка для поэтического восприятия действительности, что «пенит бокалы» воображения художника, наполняя его «жаждой жизни на краю»[4].

«Колонна Позора» представляет собой инсталляцию скульптур, металлических конструкций, подобранных предметов и живописных деревянных панелей, на которых укреплены написанные маслом холсты. Инсталляция состоит из четырех отдельных секций. В общей концепции они дополняют друг друга, становятся единым целым, так что один вид техники соотносится с другим и участвует в определении сути и формы единого воплощения замысла. Абстрагированные живописные формы и цветовые поля усиливают эмоциональную и интеллектуальную напряженность инсталляции, в то время как фигуры и объекты становятся метафорами постепенно раскрываемого смысла. Соединение двух изобразительных приемов и разных художественных языков обогащает повествование посредством аллегорий, ссылок и сопоставлений.

Сочетание чувственного и повествовательного контекстов в восприятии «Колонны Позора» наряду с театральной планировкой пространства трех выставочных залов задуманы не просто как инсталляция объединенных одной темой произведений, но и как динамичное театральное действо, созданное с помощью разных технических средств. Трактовка образов

в варианте двойной интерпретации и использование объектов в повторных вариациях, то есть многократное воспроизведение одного и того же образа, привносят особую ритмику цвета, текстуры и формы как в каждую отдельную секцию, так и в инсталляцию в целом. Видеопрезентация, установленная в начале выставки, дает возможность погрузиться в тему, чье концептуальное развитие в рамках этой новой тенденции современного искусства перенесено из исторического опыта в настоящее с помощью поэтического символизма и сложных технических приемов.

«Колонна Позора» открывается секцией под названием «Колонна» ("La Colonna"): она представляет собой вертикальную структуру, сохраняя вертикальность построения оригинальной колонны. Здесь сформулирована главная идея всех четырех секций инсталляции и описание сюжета самого памятника переведено на образный язык. Поэтическая символика образов, представленных в секции «Колонны», позволяет художникам затронуть моральные вопросы преступления и наказания и возврата к идеям гуманизма. Тонкая золотая рука висит над стоящей в рост скульптурой человека. Большой и указательный пальцы руки сложены в ритуальном жесте Витарка-мудра, что в буддизме и индуизме означает интеллектуальную дискуссию. Поверхность скульптуры своей текстурой напоминает кору дерева, и она полая внутри. Ее ноги утопают в груде камней, как на месте археологических раскопок. Скульптура имеет вид церемониального объекта, связанного с древней и священной землей. Она представляет собой оболочку человека, выполненную в классической традиции и своей формой олицетворяет красоту человечества. У нее нет головы и нет рук — она вне мысли и вне действия. Она установлена на переднем плане перед картиной, укрепленной на деревянной панели и расписанной в темных тонах. Фигуры на картине, выстроенные в замысловатую сюжетно-тематическую композицию, изображают наговор, невежество и фанатизм. Секция «Колонна» предвосхищает всю запечатленную в инсталляции историю, где осужденные и судьи меняются ролями и где, в контрасте между живописным и скульптурным воплощением идеи, восстанавливается достоинство человека, тогда, как казалось, оно уже навсегда потеряно.

Во второй секции инсталляции, озаглавленной «Чума» ("La Peste"), представлены портреты двух жительниц Милана, Оттавии Бони и Катерины Розе, давших начало событиям этого визуального повествования. Выглядывая из своих маленьких окон, они поражены страшным зрелищем,

созданным их собственным паническим воображением. Изображения на двух сторонах подвешенных панелей передают метаморфозу в сознании протагонистов и раскрывают дуализм человеческой личности. Паника превращает их из добродетельных женщин, изображенных на одной стороне панелей, в невежественных вершительниц зла — на другой. Их ложные обвинения назначают «козлов отпущения», якобы виновных в распространении чумной эпидемии.

Материальная конструкция «Чумы» это мир в миниатюре, а расписные панели изображают жителей Милана. Мир переживает нашествие крыс — в воске и бронзе. Они надвигаются желтой массой, проходя через конструкцию и распространяя эпидемию чумы. Несмотря на то, что желтый цвет (символ золота и бога света Аполлона) является самым отражающим в спектре, он также самый тяжелый для глаз. Желтый цвет используется для предостережений, при повышенном уровне радиоактивности и карантине. Желтый цвет означает зависть, алчность, предательство, испанскую инквизицию — чуму. Желтая звезда стала символом преследования евреев во времена Третьего рейха. Желтый цвет крысиных фигур и живописных панелей визуально усиливает ощущение тревоги. На панелях представлены с одной стороны образы мирных жителей в ужасе от приближения эпидемии, а с другой — горожане изображены уже в осознании катастрофы.

В третьей секции «Пытка» ("La Tortura") — напряженное ожидание; в подвешенных скульптурах чувствуется страдание и безмолвие ухода в себя. В этой части инсталляции представлены различные стадии духовной трансформации. Две бронзовые фигуры подвешены и кажутся невесомыми, боль и разрушение физического тела остались позади во имя того, чтобы избежать духовной гибели. Темная живописная палитра подчеркивает контраст, в фигурах сконцентрировано эмоциональное напряжение инсталляционных событий, возвращая зрителя в энергетическую сферу зла.

Рентгеновские снимки ступней, подвешенные к искалеченному торсу скрученной металлической проволокой, показывают совершенство анатомического строения. Визуально рентгеновские снимки, серебристо-белые и черные на прозрачной ацетатной пленке, создают контраст суперсовременного материала и тяжеловесной бронзы. Фигура подвешена и расколота, обнажен великолепной формы позвоночник. Посадка головы передает утонченность, равновесие и достоинство, свидетельствует о несгибаемости духа, гибели и духовном возрождении. Выйдя за пределы физического тела, жертва уже вне страдания, что позволяет нам, зрителям, устраниться от того, что могло бы обернуться вызывающим вину зрелищем.

Характерно, что в скульптурных и рисованных фигурах нет различия полов. Разум человека уже освободился от своего гендерного «я» и

рассуждений, связанных с материальной рациональностью в этой последней стадии своего земного существования, и теперь обращается к духовности.

Более того, выражение бронзовых лиц в скульптурном ансамбле «Руки Позвоночника» в секции “La Tortura” напоминает анонимность классических греческих масок. Эти маленькие женские головы с застывшим безумным криком поддерживаются на весу крошечными руками совершенной формы (пальцы опять же сложены в жесте Витарка-мудра) и помещены в непосредственной близости от происходящего, поневоле являясь его свидетелями. Летящая фигура подвешена над металлическими шипами и прорастает ветками смоковницы. Ее, летящей фигуры, ботаническое сердце разрывается, давая жизнь плодам — перерождение, реинкарнация.

Есть и другие свидетели происходящего, их головы лежат на земле. Они — толпа. Кто-то отвернулся в сторону, чтобы не видеть происходящего, другие, любопытные и фанатичные, взирают с любопытством в ожидании праведной мести. И только ростки новой жизни на месте этих человеческих руин дают возможность обрести новое зрение.

Следующая секция под названием «Наказание» (“Il Castigo”) представляет собой интерпретацию еще одного жестокого приема возмездия, известного в средние века. Для того чтобы лишить казненного прощения и обрядового перехода в иной мир, палачи отрубали ему правую руку и привязывали тело к колесу, чтобы жертву перед смертью изувечить.

Свидетельством этих темных страниц мировой истории служит надпись на постаменте Колонны Позора, которая гласит: «После того как их правые руки были отняты, подвергнувшиеся пыткам были привязаны к колесам повозки, которую часами возили по городу, ломая им кости». Отлитые из бронзы руки жертв в инсталляции исполнены грации — руки прозревших, как нам бы хотелось верить, принявших все и уходящих с миром — с жестом Будды.

Колесо пыток в инсталляции представляет собой вертикально поставленную конструкцию, открытую зрителю с обеих сторон. Завернутая в саван фигура сдвинута в сторону и занимает половину колеса — белая как мел, похожая на привидение, с изящными очертаниями головы и тела — безжизненная. В другой половине с обеих сторон укреплены картины, где изображена та же самая фигура. Она нематериальна, у нее нет физической массы. Но в картине есть просвет — голубой цвет неба как выход в запредельное пространство. Бесплотный образ Святого Себастьяна, Отец Богиня восточных религий, выход смертного тела по следу, оставленному в прошлом на дороге бытия, — как путь к успокоению, как способ возвращения зрения. Колесо балансируется камнем. Плоскую, завернутую в ткань фигуру несут крысиные лапы и тянет за собой благородная сломанная лошадь/собака на эккиклеме, выдвижной площадке на колесах из древнегреческих пьес: колесо в вечном движении.

Ступни Сирены с золотыми когтями и шпорами олицетворяет великолепную угрозу на пути и превращают золотой позвоночник — неповрежденный и совершенный по своему строению. Голова Христа — само страдание, само прощение — сострадание, несущее надежду.

Интерпретируя исторические факты, Соулé и Топаровский усматривают некие утопические характеристики значений и возможностей новых лингвистических структур и объединяют средства скульптуры и живописи ради стилистических и психологических результатов — когда в одно мгновение в тишине пустого зала работа начинает говорить, рассказывая о том, чего нельзя увидеть, но можно вообразить. Это истории о волшебстве восприятия, когда главным становится не то, что мы есть, а то, как мы стали тем, что мы есть.

История старинного судебного процесса 1630 года в Милане — причина и повод для современной инсталляции «Колонна Позора» (“La Colonna Infame”) — звучит актуально и сегодня. Бесчисленные «колонны позора», как миражи, поднимаются в сознании человечества. От одной инсталляции к другой художники Соулé и Топаровский последовательно осваивают неизведанную и тревожную область самоидентификации личности, поднимая философские и этические вопросы в самом широком и поэтическом диапазоне затронутых ими тем.

Светлана Дарсалия
куратор

ПРИМЕЧАНИЯ

В описании работ использованы тексты разговоров и переписки с Ариелом Соулé и Саймоном Топаровским.

[1] Карл Сэндберг (1878–1967) (в сборнике — 103 стихотворения): Cornhuskers, New York, 1918.

[2] «Колонна Позора» (La Colonna Infame) была воздвигнута в Милане в 1630 году и разрушена во время шторма в 1788 году. Надпись на позорном столбе в Милане на латинском языке напоминает надпись на Генуэзском столбе. Она гласит: «Здесь, на этом месте, прежде стояла парикмахерская Джанджакомо Моры, который сговорился с Гульельмо Пьяццей, Комиссаром Здравоохранения, и с другими, в то время, когда ужасная чума совершала свои разрушительные действия посредством размазывания смертельных мазей по стенам домов обречь многих граждан на жестокую смерть. За это Сенат, объявив их обоих врагами своей страны, вынес указ о том, чтобы их поместили на высокую колесницу, порвали им плоть раскаленными щипцами, отрезали у них правые руки и переломали им кости; после чего они должны быть распяты на колесе и по истечении шести часов должны быть казнены и сожжены. И чтобы не осталось никаких следов от этих виновных, их имущество должно быть публично распродано, их пепел выброшен в реку, и чтобы увековечить память об их деле, Сенат постановил, чтобы дом, в котором было спланировано преступление, снести до основания, чтобы никогда его не построили заново, и что на его месте должна быть установлена колонна, которая будет называться Позорной. Держитесь подальше, потом еще дальше, добрые граждане, чтобы это проклятое место не замарало вас своим позором. Август 1630».

[3] Дмитриева Н. Л. Пушкин и Алессандро Мандзони: На тему о теории романтической трагедии. СПб., 2010.

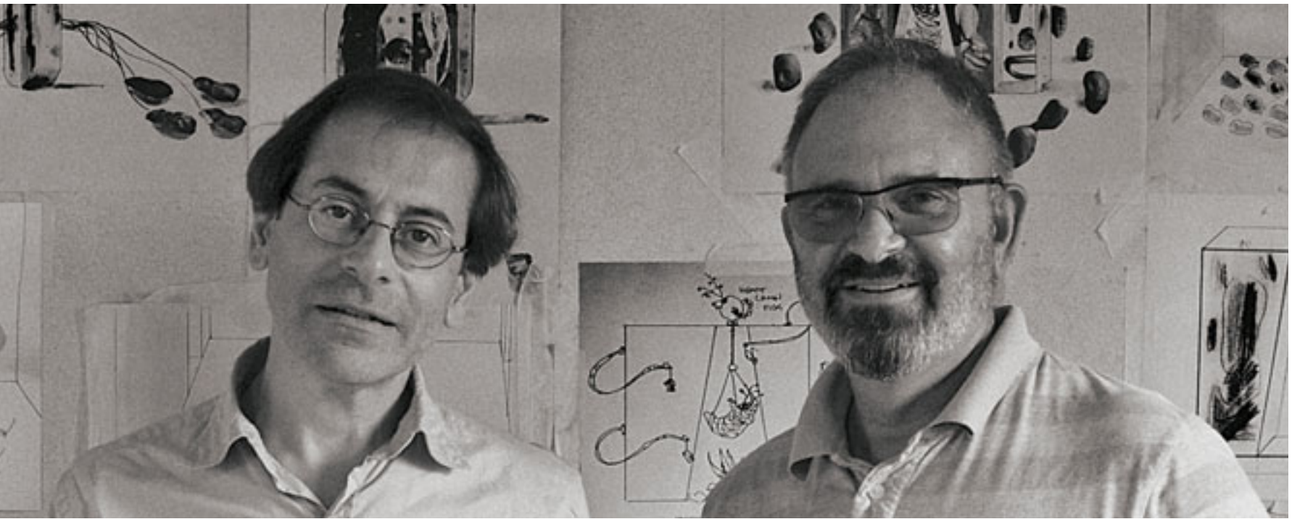
Прожогин Н. П. Пушкин и Мандзони // Московский Пушкинист. М., 2000. Вып. 7. С. 363, 364.

Мандзони А. Письмо г-ну Ш. О единстве времени и места в трагедии, Романтизм глазами итальянских писателей / Сост. и пер. с ит. Н. Б. Томашевского. М., 1984. С. 142.

[4] Пушкин А. С. Пир во время чумы // Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7.

Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане, / Средь грозных волн и бурной тьмы, / И в аравийском урагане, / И в дуновении Чумы. / Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог! / И счастлив тот, кто средь волненья / Их обретать и ведать мог. / Итак, — хвала тебе, Чума! / Нам не страшна могилы тьма, / Нас не смутит твое призванье! / Бокалы пеним дружно мы, / И девы-розы пьем дыханье, — / Быть может... полное Чумы.

en



"The Shameful Pillar" exhibit of Simon Toparovsky and Ariel Soulé lives up to the "architectural" aspect of its title as it describes the nuances of the distinct and most ancient varieties of architecture. These varieties were first brought to light in classical Greek thought before the concept of architecture became associated with the science of building. The descriptive narration focuses on social architecture; that is, on the construction of public life, which, according to the ancient Greeks, serves as a model arrangement for the whole world and Cosmos.

Modeling public buildings on paragonic examples assures durability and consistency. Thus Plato, in one of his Dialogues, proposes "organizing the city in our mind from the very beginning." Vitruvius, discussing the origin of the Doric order, asserts that the Doric column reproduces the "proportions, strength and beauty of the male body." Indeed, don't those columns bear the weight of the entablature in the same way that citizens of the polis (city-state) take on the social burden of its security and prosperity?

There are nuances, however, in the construction of the classical polis and its successor — the European city. Athens sentenced Socrates to death, having perceived his atheistic philosophy as the source of corruption for the city's youth. In medieval Europe, cities affected by epidemic did not fight poverty and poor sanitation, but rather witches and sorcerers. In other words, societies were not capable of seeing the sources of their own misfortunes and found them instead in individuals, in whom they vested magical powers; and those very magical powers provided the grounds for the ritual expulsion or killing of those so "selected".

In this context, The Shameful Pillar, alone and unsupported (and vice versa), bears witness to the excommunication of marginal citizens from the mainstream and thus becomes a necessary component of architecture's social value.

Speaking about Toparovsky and Soulé, they are not so much interested in the pillar itself, but more in its context and usefulness as a social model, for what it represents and signifies, and need not reproduce it in their installations. In all four sections of the project, the environment in which the specific Pillar / city appear is much more clearly present, marked by alternating planes and blank spaces that resemble the facades of houses with walls, portals and windows. The artist-designed space generates a sense and a presence of the city and its "population." Using minimal resources, they create an image of the crowd, panic-stricken, condemnatory and murderous (rats, fleeing from sewers, emerge from a head and surround its frontal lobe). As for the selected victims, their dismembered bodies are seamlessly integrated into the urban architecture, becoming the "industrial casualties" conscripted to appease the spirit dwellers and "renew" the meaning of social building.

In building this theater of horrors, Toparovsky and Soulé aim, of course, for expressiveness and, in some places, even for verisimilitude; but, on the whole, they retain their refined, conventional, and abstract style. "The Shameful Pillar" is therefore not perceived as an artistic reconstruction of historical events, but as a figurative attempt to deconstruct the well-known models of social architecture. The usefulness of the attempt may (but need not) be debated, but there is no denying its originality.

Mikhail Ovchinnikov
Director
Erarta Museum of Contemporary Art

THE SHAMEFUL PILLAR

INSTALLATION
BY ARIEL SOULÉ
AND SIMON TOPAROVSKY

The Shameful Pillar (*La Colonna Infame*) refers to historical events that took place in Milan, Italy, in the 17th century. However, not limited by references or literal approach to the theme, the work exhibited here has no other deductive purpose than to describe the condition of our psyche in the centuries long challenge to human spirit in the face of world calamities.

We can plough the earth destroying wild flowers, break its surface with nuclear explosions, contaminate it with mounds of trash — the grass will grow and cover it all in time. The planet will renew itself and will be green again. "Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo. Shove them under and let me work — I am the grass; I cover all." This eloquent phrase comes from a poem, "Grass", written by the famous American poet Carl Sandburg.[1] In our psyche these lines create a somber image of the vanity of our existence and the remarkable ability of nature to heal itself. It leaves us hope that the mistakes we make, crimes we commit, torture we live through will all be covered up with green grass.

Our collective memory holds on to the events throughout history that give us hope for redemption. These are the events that have been illuminated in works of art and literature. This is our reality, in the truth of the written word, in the truth of the image — artist's creation.

Personal vision in art often finds fortification by special connections with significant moments in world experience, seeking deeper understanding of causes and effects of a mystical relationship between the past and the present that defines our belonging to the human race. Sharing these connections and experiences as portrayed by the artists fortifies our collective memory.

The experience we shared while living in Russia through 1960s–1970s did not allow such exhibitions as this installation made by an American and an Italian artist team, held in Saint Petersburg at present. But our rebellious ground, uneven and disturbed, has been covered by green grass as well. The surface is clear. And only our memory will never be free from the columns of infamy left in every nation, in every corner of the world. And whether we want it or not, we will carry these memories as long as our very existence as a human race is uninterrupted. There is no striving for freedom without violence, there is no soaring of human spirit without oppression and downfall. There is no celebration of life without death.

The Column of Infamy stood in Milan until it was destroyed by the winds of time. With it came the reversal of public opinion about the facts that led to the erection of the column. The condemned, tortured and executed for ill deeds, became the victims of injustice, ignorance and fanaticism, and because the monument gave this event its due prominence, it turned into a symbol of something more, the symbol of human transcendence over death.

In ten years of working together between two cities, Ariel Soulé (Milan) and Simon Toparovsky (Los Angeles) have created a number of thematic exhibitions offering the artists' interpretations of ideas and events from world history that have influenced human perception and brought about social change. In Soulé and Toparovsky's installations, pictorial and sculptural embodiments of a theme are brought together as a single work of art conceived as an ongoing series, which includes *La Constituzione Americana*; *Evita's Perfect Fall*; *Qui del Dicibile*; *Combos*; *A Letter from the Renaissance*; *Tabulae*; *Pantheon*; and *La Colonna Infame*.

La Colonna Infame is inspired by the essay *Storia della Colonna Infame* (*A Story of the Column of Infamy*) by the renowned Italian writer Alessandro Manzoni, written as an appendix to his novel, *Betrothed*, considered the best novel of the century in Italian. *I Promessi Sposi* (*Betrothed*) was first published in 1827, but Manzoni was able to publish his accusatory essay only with the second, re-worked edition of the novel in 1840. Exposing criminal prosecutions during the old political system, Manzoni describes a famous trial of 1630 in Milan.[2] The name of the essay refers to a column standing in place of the demolished house of Giangiacomo Mora. After Mora's execution in 1630, the column was erected to bring shame to his name and as a warning to the citizens of Milan. In the novel *Betrothed*, Manzoni had already mentioned the trial of the "anointers" of Milan, who were accused of smearing the walls of the city with "deadly ointments" infected with the plague virus for the purpose of spreading the disease and killing more citizens. Falsely accused, Giangiacomo Mora, a barber, and Guglielmo Piazza, the Commissioner for Public Health in Milan, were condemned, subjected to severe torture and executed.

The famous Russian poet Aleksandr Pushkin highly appreciated Manzoni's literary work and shared his point of view on "the law of credibility" in a work of art. Pushkin singled out the novel Betrothed, which he read in French, and several publicistic works by Manzoni, which Pushkin read in the original. Pushkin had Manzoni's books in his library (Rukoyu Pushkina, pp. 555–556) and the possibility cannot be excluded that Manzoni's description of the monstrous torture and executions of innocent citizens of Milan in his novel *Betrothed*, first published in 1827, had provoked Pushkin's response with a breakthrough idea to celebrate life in the times of the Black Death — the plague in *A Feast During the Plague*, written in 1830. Pushkin borrowed the idea of the feast from John Wilson's play *The City of the Plague* (London 1665), from which he plucked one scene, translated it and with one breath brilliantly turned it into his full-blooded tragedy. Despite the prevailing belief at the time that the Plague was God's punishment, Pushkin builds the events of his tragedy on the idea of crossing the Christian moral principles of fear and humility, threat and penalty, giving victory to the fearless person, challenging to the maximum, the forces that are beyond his control.

Commenting on differences between the approach of historian and poet, Manzoni wrote, "Bringing into light certain facts, remote in time and space, and rejecting those that appeared side-by-side accidentally, is a work of the historian. The poet should choose interesting and dramatic events from which it is possible to present a uniform spectacle." Manzoni argued that in Greek tragedy during the classical age the authors "did not invent stories … they accepted and respected history such as it was created by persons, people and time". Pushkin also suggested that before reading tragedy, one must turn to *History* by Karamzin, which "is full of nice jokes and subtle hints concerning history of that time" (v. 14, p. 395, French original: p. 46).[3]

Soulé and Toparovsky likewise look for their inspiration to the written accounts of contemporaries and to the description of dramatic events in works of the authors of the time, having found a theme for their new installation in the description of "La Colonna Infame" in Manzoni's essay. An indication that Pushkin read the description of the same events in Manzoni's novel *I Promessi Sposi* before he wrote his 'little tragedy' *A Feast During the Plague* cannot be seen as a coincidence. The Russian audience, well familiar with Pushkin's work, will undoubtedly be able to draw a parallel between the 'little tragedy' by the Russian poet and the installation *La Colonna Infame*, both having challenge to death as a theme.

In each instance, the author's interpretation of the theme becomes an independent embodiment of a new work of art based, in greater measure, on individual emotions and worldview. The theme of the plague with its immensity of disaster and the challenge to human spirit, as well as the spiritual transformation that in the end takes place in the face of all great calamities, fascinated a number of writers throughout the centuries, from Boccaccio to Franz Kafka and Albert Camus. The plague, as an allegory of biases and misconceptions, serves as a starting point for poetic perception of the world and fills the "cups" of "bubbling" artists' imagination "with a thirst for life on the edge."[4]

La Colonna Infame presents an installation of sculptures, metal structures, found objects, and wood panels mounted with oil on canvas paintings. It consists of four separately titled sections created in conformity with the general concept of a single whole in which one medium relates to another and describes its essence in a unique way. Painted abstracted forms and color fields add to the emotional and intellectual intensity of the installation, while the sculptural parts disclose the gradual development of thought process. Together they narrate a story full of allegories and symbolism, poignant references and counterpoints.

The combination of sensual and narrative contexts along with a spectacular, site-specific layout of space in three museum galleries sets the stage for a uniform, dynamic theatrical event. The treatment of images in dual interpretation and the introduction of objects multiplied in numbers, repeating and shown as reflections, create a rhythm of color, texture, and form within each section and throughout the whole installation. A video introduction

at the beginning of the exhibition invites the viewer to go beyond a mere visual experience, providing an immersion into the theme whose conceptual development in this new form of contemporary art is translated by means of poetic symbolism and complex technical engagement.

La Colonna Infame opens with the artists' version of The Column, a vertical composition as a reference to the form of the historical Column of Infamy. "La Colonna" presents the main idea of the four-part installation by translating the meaning of the original column into the language of art. It raises moral arguments about crime and punishment and the return to humanistic values with poetic visual references. The delicate golden hand in the Vitarka mudra ritual gesture, used in Hinduism and Buddhism signifying intellectual discussion, is suspended above the freestanding bronze figure of man. Its surface is like bark and it is hollow. Its feet are buried in a rubble midden. As if standing in an excavation site, the figure has the air of a ceremonial object connected to an ancient and sacred ground. It is a shell of man executed in the classical tradition. It represents the beauty of humanity. There is no head — and there are no arms — it is beyond thinking and beyond action. It stands before a panel painted in somber colors whose figures, depicted in this fragmented and complex narrative composition, represent misjudgment, ignorance and fanaticism. The work tells a story of opposites changing places in the course of history through the reversal of blame. The work reveals human dignity when all dignity is presumed lost.

In the second section of the exhibition, entitled "La Peste" ("The Plague"), the catalyst of the events of this visual narrative is represented in the portraits of Ottavia Boni and Caterina Rosa of Milan. Each looking through a small window, they are shocked by dreadful visions created by their own panic-stricken imagination. Two paintings on each side of two hanging panels reveal the metamorphosis in the protagonists' consciousness. Evidencing the duality of their personae, the paintings portray how fear turns the good old ladies on the front of the panels, to ignorant evildoers on the back. Their false accusations serve up scapegoats on whom they can blame the spread of the epidemic: The Plague.

The physical structure in "La Peste" seems a scaled miniature of the world, while its painted panels depict the people of a city — Milan. The world is invaded by rats made of wax and bronze. They have moved through the structure as a yellow-colored multitude spreading the plague virus. And though yellow (signifying gold and fortune, Apollo and the sun) is the most reflective color in the spectrum, it is also the most taxing and fatiguing to the eyes. It is used as a warning: biohazard, radiation, quarantine. Yellow is envy, greed, treachery, the Spanish Inquisition — the Plague. It is the yellow star, symbol of persecution of Jews during the III Reich. Yellow rats along with the yellow fields of color in the paintings intensify the impact of "La Peste". The images on the painted panels talk about danger — on one side, the populous in dismay and on the other side of the panel the same people depicted in full conformity with the inevitability of disaster.

In the third section, "La Tortura" ("Torture"), there is suspense; in the hanging figures there is anguish, but with introversion — silence. It is a study in spiritual transformation. Both bodies cast in bronze and suspended, appear weightless, having left behind physical pain and destruction to avoid spiritual destruction. The painted figures, on the other hand, with their darkness, project the emotional weight of the installation events, returning us to the energy plane of evil.

X-rays of human feet attached with twisted wire to the human torso reveal a perfect bone structure. Visually, the x-rays, silvery white and black on transparent acetate, are a super modern, scientific counterpoint to the weight of the cast bronze and the 3000-year tradition of its use in casting. This figure is suspended and split apart revealing a magnificent spinal cord. The head is held with refinement, and poise demonstrating the dignity of the unyielding human spirit in the face of torture: transformation and spiritual revival. Beyond its body the victim is past suffering, giving us, the viewer, a way to feel removed from what could be a guilty, bloody entertainment.

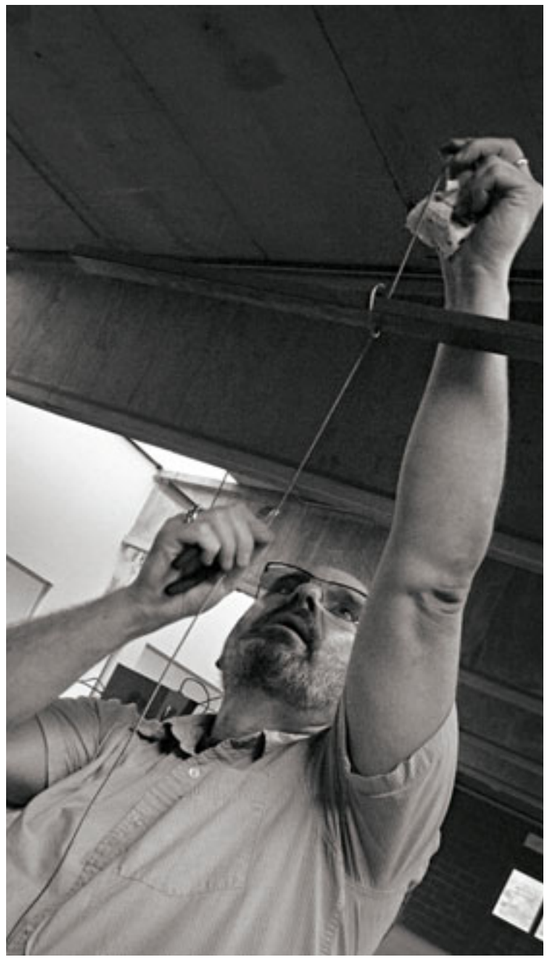
It is interesting to note that the facial features of the sculpted figures and the outlines of the painted figures appear to be devoid of any gender characteristics. The mind has been freed from engendering the sense of self and rationality in this last stage of material existence, and it is now able to turn to spirituality.

Moreover, the facial expressions in the hanging heads of the 'Spine Arms' of "La Tortura" construction bear the anonymity of classical Greek masks. These small heads of screaming madwomen are suspended by tiny perfect hands (fingers joined, again, in the same Vitarka mudra gesture) and forced to bear witness at close range. The flying figure suspended over the spiny menace sprouts figs. Its botanical heart bursts, birthing fruit — regeneration, incarnation.

There are more witnesses, their heads on the ground. A crowd of heads — some avert their faces from the scene, some curious and fanatically righteous, hungry for revenge. And only a plant, growing from this site of human ruin, returns the vision like green grass. It continues the cycle of life renewal.

The next section presents a structure entitled "Il Castigo" ("Punishment"). It is a theatrically staged interpretation of yet another cruel vengeance used in the Middle Ages. In order to deprive the dead of absolution and the rite of passage, executioners severed their right hands and then placed their bodies on a wheel to mangle the remains.

As a testimony to the dark pages of infamy in world history, the inscription on the base tablet of the Column of Infamy in Milan reads: "After their right hands were removed, the tortured were attached to the wheels of a wagon which was driven for hours through the City, crushing their bones." The victims' severed right hands hanging in the installation are made of bronze and full



of grace — the hands of the enlightened, as we want to believe, all accepting and exiting this world in peace, repeating the Buddha's gesture.

The wheel in the installation is a freestanding structure, open to the viewer on both sides. The shroud of a figure remains skewered inside half the wheel — chalky, ghostly, elegant. Its head and body is swathed in fabric. The other half of the wheel holds paintings on both sides portraying the same body. It is immaterial, no longer a physical mass. But there is an escape, an opening in the sky above, painted blue. This is transcendence, a passage to spirituality. St. Sebastian without the corpus, Father Goddess, the escape of the mortal body through a trail left behind, a rut in the road — as a path to serenity, as a way to return to one's vision. The wheel is balanced precariously by a rock. The flat draped figure being carried by rat feet and pulled by the noble broken horse/dog on an eccyclema, a tableaux on wheels used in ancient Greek plays, makes references on top of references. The wheel keeps turning.

The Siren's feet with golden talons and spurs, as a magnificent menace, is followed by a golden spinal cord, perfect and intact. Then, there is the head of Christ representing suffering, tolerance, and forgiveness.

In various existing interpretations of historical facts, Soulé and Toparovsky recognize certain utopian characteristics of the mechanism of meaning and create their own linguistic order by uniting the art forms of sculpture and painting in their search for psychological and stylistic results. Beyond conceptualizing and fabricating, when the components are prepared for installation, the artists speak about the moment when in an instant of silence in an empty space, the work talks, tells stories you cannot see but only imagine. These are stories about the magic intimacy of perception... and it does not matter what we are, but instead, how we became what we are.

A famous trial of 1630 in Milan, a source of inspiration for this contemporary work, *La Colonna Infame*, will resonate as relevant in our time, and "columns of infamy", like phantoms, will loom in our conscience. From one construction in the series to another, the artists continue exploring the troubled and mysterious terrain of human identity, raising philosophical and ethical questions with the broadest, poetic range of topics.

Svetlana Darsalia
Art curator

ENDNOTES

Artwork descriptions are based on recorded conversations and correspondence with Ariel Soulé and Simon Toparovsky.

[1] Grass, Carl Sandburg (1878–1967), Cornhuskers, (New York, 1918) [Collection of 103 poems].

[2] La Colonna Infame was erected in 1630 in Milan, and was blown down during a storm in 1788. The Latin inscription on its base stone (preserved at the Castello Sforzesco in Milan) in its literal translation reads, "Here, where this plot of ground extends, formerly stood the shop of the barber Giangiacomo Mora, who had conspired with Guglielmo Piazza, Commissary of the Public Health, and with others, while a frightful plague exercised its ravages, by means of deadly ointments spread on all sides, to hurl many citizens to a cruel death. For this, the Senate, having declared them both to be enemies of their country, decreed that, hoisted on a wagon, their flesh should be torn with red-hot pincers, their right hands be cut off, and their bones be broken; that they should be extended on the wheel, and at the end of six hours be put to death, and burnt. Then, and that there might remain no trace of these guilty men, their possessions should be sold at public sale, their ashes thrown into the river, and to perpetuate the memory of their deed the Senate wills that the house in which the crime was designed shall be razed to the ground, shall never be rebuilt, and that in its place a column shall be erected which shall be called Infamous. Keep afar off, then, afar off, good citizens, lest this accursed ground should pollute you with its infamy. August, 1630."

[3] Dmitrieva N. L. (Saint Petersburg), Pushkin and Alessandro Manzoni: On a Topic of Theory of Romantic Tragedy; Prozhogin N. P., Pushkin and Manzoni, Moscow Pushkinist, Moscow, 2000. issue 7, pp. 363–364; A. Manzoni, Letter to Mr. Sh. About unity of time and place in tragedy, Romanticism through the eyes of the Italian writers, Compiled and translated from Italian by N. B. Tomashevsky, Moscow, 1984, p. 142.

[4] "Song of Walsingham." A. S. Pushkin, Feast in the Time of Plague, Small Tragedies (1830). There is rapture in the battle, / And on the edge of gloomy void, / And in the midst of fuming ocean, / In the ghastly waves and fiery night, / In the Arabian tornado, / And in the gust of coming Plague. / What ever threatens us with loss, / Conceals for mortal heart / Strange pleasure — / As, may be, promise of immortal life! / Content is who amongst disaster / Could recognize and live it all. / Thus, — praise to you, oh, Plague! / The dark of grave won't be a scare, / We won't succumb to your vocation! / As one, we raise the bubbling cups, / And drink the breath of virgin-rose, — / Perhaps… already filled with Plague. (Translated by S. Darsalia).

"La Colonna Infame", di Simon Toparovsky e Ariel Soulé, é fedele al suo nome architettonico, nel raccontare le nuance della particolare e piú antica architettura. Questo particolare architettonico é stato definito nell' antico pensiero greco, prima ancora che l'architettura venisse associata alla scienza della costruzione. Si tratta di architettura sociale, cioé dell' organizzazione della vita della societá, che secondo gli antichi greci andava perfezionata come l'universo — cosmo.

Seguire i buoni esempi assicura all'edificio della societá la resistenza e la logica. Per questo Platone in uno dei dialoghi, propone "Organizziamo la cittá nella nostra mente sin dall' inizio". Vitruvio ragionando sulla provenienza dell' ordine dorico, afferma che la colonna dorica riprende "le proporzioni, la soliditá e la bellezza del corpo maschile". Infatti, che cosa sono le colonne che portano il peso della trabeazione, cosí se non fossero i cittadini della polis che provvedono alla sua sicurezza e alla sua prosperitá?

Tuttavia nell' organizzazione della polis classica, cosí come per le sue ereditarie cittá europee, vi sono le proprie nuance. Ad Atene Socrate fu condannato a morte, vedendo nella sua filosofia la fonte del proprio ateismo e la corruzione della gioventú. Nell' Europa medioevale contagiata dall' epidemia, non lottavano con la miseria e con il degrado insalubre ma con le streghe e gli stregoni. In altre parole la societá non é stata capace di vedere in se stessa le fonti dei suoi guai ma li identificava negli individui ai quali conferiva dei poteri magici. Il potere magico si affrontava con l'espulsione o l'uccisione rituale di queste "elite".

In questo contesto la Colonna Infame, singola e non portante é viceversa anche, la prova della scomunica dal corpo della societá marginale, essa diventa una componente necessaria del valore sociale dell' architettura.

A Toparovsky e Soulé, non interessa la colonna fi ne a sé stessa ma il modello sociale che l'ha creata e la prova é che loro non la riproducono nelle loro installazioni. In tutti i quattro componenti del progetto é molto piú evidente l'ambiente in cui ci fu la colonna — cittá, segnato dall' alternanza dei piani e delle cavitá simili a delle facciate con i portali, le pareti e le finestre. Completa il senso della "popolazione" lo spazio creato dagli artisti. Con soluzioni minimalistiche creano l'immagine della folla divulgatrice di panico, la quale é giudicante ed é giustizialista (i topi che fuggono dalla fogna e la testa, che circondano il luogo dell' esecuzione). In merito alle vittime selezionate, i loro corpi smembrati si integrano nell' architettura urbana e diventano la stessa "la costruzione di una vittima", progettata per placare gli spiriti del posto e a "rinnovare", l'esistenza della costruzione sociale.

Nella costruzione di questo teatro dell' orrore Toparovsky e Soulé ricercano, ovviamente, l'espressione e in alcuni punti anche la verosimiglianza, ma in generale mantengono il loro stile raffi nato, convenzionale e astratto. Per questo "La Colonna Infame", non é percepita come la ricostruzione artistica degli eventi storici, nonché il tentativo di destrutturare il ben noto modello plastico di architettura sociale. Provarne l'utilitá si puó (é inutile) discuterne, ma la cui originalitá non si puó negare.

Mikhail Ovchinnikov
Direttore
Museo d'Arte Contemporanea Erarta

LA COLONNA INFAME

INSTALLAZIONE
DI ARIEL SOULÉ
E SIMON TOPAROVSKY

La Colonna Infame si riferisce a eventi storici che hanno avuto luogo a Milano, Italia, nel XVII secolo. Tuttavia, la mostra non si limita a riferimenti letterali o storici, ma non ha altro scopo deduttivo che quello di riflettere e descrivere la condizione della nostra psiche nelle sfide lungo i secoli, fino ai giorni nostri, dello spirito umano di fronte alle calamitá del mondo.

Siamo in grado di arare la terra distruggendo fiori selvatici, rompere la sua superficie con esplosioni nucleari, contaminarla con cumuli di spazzatura — l'erba crescerá — a coprire il tutto in tempo. Il pianeta si rinnova e sará di nuovo verde. "Fate una grande pila dei corpi ad Austerlitz e Waterloo. Spingeteli sotto e lasciatemi lavorare — io sono l'erba, copriró tutto". Questa frase eloquente é tratta dalla poesia, "Grass", scritta dal famoso poeta americano Carl Sandburg.[1] Nella nostra psiche queste linee creano un'immagine cupa della vanitá della nostra esistenza, ma anche la straordinaria capacitá della natura di guarire se stessa. Ci lascia sperare che gli errori che facciamo, i crimini commessi, le torture in cui ci imbattiamo saranno tutti coperti di erba verde.

La nostra memoria collettiva si aggrappa agli eventi della storia che ci danno speranza di redenzione. Gli stessi eventi che sono stati illuminati in opere d'arte e letteratura. Questa é la nostra realtá, nella veritá della parola scritta, nella veritá delle immagini create dall'arte.

La personale visione dell'arte trova spesso fortificazione da collegamenti speciali con momenti significativi nell'esperienza del mondo, alla ricerca di una piú profonda comprensione delle cause e degli effetti, in un rapporto mistico tra passato e presente che definisce la nostra appartenenza alla razza umana. La condivisione di queste connessioni ed esperienze, interpretata dagli artisti fortifica dunque la nostra memoria collettiva.

L'esperienza che abbiamo condiviso in Russia negli anni sessanta e settanta non avrebbe permesso mostre come questa installazione fatta da un americano e da un' artista italiano, che si tiene in questo momento a San Pietroburgo. Ma la nostra terra ribelle, irregolare e disturbata, é stata coperta di erba verde. La superficie é chiara. E solo la nostra memoria non sará mai libera dalle colonne di infamia sinistra in ogni nazione, in ogni angolo del mondo. E che lo vogliamo o no, porteremo questi ricordi finché la nostra stessa esistenza come razza umana sará ininterrotta. Non c'é lotta per la libertá senza violenza, non c'é impennata dello spirito umano senza l'oppressione e la rovina. Non c'é celebrazione della vita senza morte.

La colonna dell'infamia era a Milano fino a quando non fu distrutta dai venti del tempo. Essa ha testimoniato il capovolgimento dell'opinione pubblica sui fatti che hanno portato alla costruzione della colonna. I condannati, torturati e giustiziati per presunte azioni criminali, divennero vittime di ingiustizie, d'ignoranza e di fanatismo, e poiché il monumento ha fatto di questo evento la sua giustificazione, alla fine si trasformó in un simbolo di qualcosa di piú, il simbolo della trascendenza dell'uomo sulla morte.

In dieci anni di collaborazione tra le due cittá, Ariel Soulé (Milano) e Simon Toparovsky (Los Angeles) hanno creato una serie di mostre tematiche offrendo interpretazioni di idee e di eventi di storia del mondo che hanno influenzato la percezione umana e portato cambiamenti sociali. In Soulé e Toparovsky le installazioni, incarnazioni pittoriche e scultoree di un tema, sono riuniti come opera d'arte singola concepita come una serie in corso, che comprende *La Costituzione Americana*; *Caduta perfetta di Evita*; *Qui del Dicibile*; *Combos*; *Lettera dal Rinascimento*; *Tabulae*; *Pantheon*; e *La Colonna Infame*.

La Colonna Infame é ispirata al saggio *di Storia della Colonna Infame* del famoso scrittore italiano Alessandro Manzoni, scritto come appendice al suo romanzo, *I Promessi Sposi*, considerato il miglior romanzo del secolo, in lingua italiana. *I Promessi Sposi* é stato pubblicato la prima volta nel 1827, ma Manzoni é riuscito a pubblicare il suo saggio accusatorio solo con la seconda, rielaborata edizione del romanzo nel 1840. L'esposizione dei procedimenti penali durante il vecchio sistema politico, danno a Manzoni l'occasione di descrivere il famoso processo del 1630 a Milano. Il nome del saggio fa riferimento a una colonna elevata al posto della casa demolita di Giangiacomo Mora. Dopo l'esecuzione di Mora nel 1630, la colonna fu eretta per portare vergogna al suo nome e come monito ai cittadini di Milano.[2] Nel romanzo dei *Promessi Sposi*, Manzoni aveva giá scritto sul processo agli "untori" di Milano, accusati di diffondere, sui muri della cittá con "unguenti mortali", il virus della peste al fine di provocare la malattia e la morte di un gran numero di cittadini. Falsamente accusati, Giangiacomo Mora, un barbiere, e Guglielmo Piazza, commissario per la sanitá pubblica a Milano, sono stati condannati, sottoposti a gravi torture e giustiziati.

Il famoso poeta russo Alexander Pushkin ha molto apprezzato il lavoro letterario di Manzoni e condiviso il suo punto di vista sulla "legge di credibilitá" in un'opera d'arte. Pushkin ha letto in francese *I Promessi Sposi* così come diverse altre opere di Manzoni, lette in originale. Pushkin aveva libri di Manzoni nella sua biblioteca (Rukoyu Pushkina. Pp. 555–556) e non si puó escludere che la descrizione manzoniana della tortura mostruosa ed esecuzioni di cittadini innocenti di Milano nel suo romanzo Promessi Sposi, pubblicato la prima volta nel 1827, abbia ispirato a Pushkin una risposta, con un idea innovativa, per celebrare la vita ai tempi della Morte Nera, la peste, in una festa, scritto nel 1830. Pushkin ha preso in prestito l'idea della festa da una piéce di John Wilson *La cittá della peste* (Londra 1665), dalla quale ha colto e tradotto una scena con uno spirito brillantemente trasformato in una sua tragedia purosangue. Nonostante la convinzione prevalente del momento che considerava la peste una punizione di Dio, Pushkin costruisce gli eventi della sua tragedia con l'idea di attraversare i principi cristiani, la morale di paura e di umiltá, minaccia e rigore, per dare la vittoria alla persona senza paura, sfidando al massimo, le forze che sfuggono al suo controllo.

Commentando le differenze tra l'approccio dello storico e il poeta, Manzoni scrisse: "Mettere in luce alcuni fatti, remoti nel tempo e nello spazio, e respingendo quelli che apparivano side-by-side accidentalmente, é un lavoro dello storico. Il poeta dovrebbe scegliere eventi interessanti e drammatici da cui é possibile presentare uno spettacolo uniforme". Manzoni ha sostenuto che nella tragedia greca durante l'etá classica gli autori "non hanno inventato storie... hanno accettato e rispettato la storia come é stata creata dalle persone e dal tempo". Pushkin ha anche suggerito che prima di leggere la tragedia, si deve guardare alla Storia di Karamzin, che "é piena di barzellette belle e sottili accenni sulla storia di quel tempo" (v. 14, p. 395, originale francese: p. 46).[3]

Soulé e Toparovsky che cercano la loro ispirazione nei racconti scritti dai contemporanei e nella descrizione di eventi drammatici in opere di autori del tempo, hanno trovato un tema per la loro nuova installazione nella descrizione de *La Colonna Infame*. Un'indicazione che Pushkin leggesse la descrizione degli eventi raccontati da Manzoni ne *I Promesi Sposi* prima che lui scrivesse il suo 'piccolo dramma' *Una festa durante la peste* non puó essere visto come una coincidenza. Il pubblico russo, che ben conosce il lavoro di Pushkin, sará senza dubbio in grado di tracciare un parallelo del poeta russo con l'installazione *La Colonna Infame*. Una sfida che ha la morte come tema.

Un'interpretazione autonoma nell'incarnazione artistica nuova del tema della peste in questa installazione e' basata sulle emozioni individuali e posizione proprie di ciascun artista.

Il tema della peste, con la sua immensitá disastrosa e la sfida allo spirito umano, così come la trasformazione spirituale che alla fine si presenta di fronte a tutte le grandi calamitá. Il tema ha affascinato un certo numero di scrittori nel corso dei secoli, da Boccaccio a Franz Kafka e Albert Camus. La peste, come un'allegoria di pregiudizi e idee sbagliate, serve come punto di partenza per la percezione poetica del mondo e riempie le "coppe" di "bolle" l'immaginazione degli artisti "con una sete di vita ai margini."[4]

La Colonna Infame presenta un'installazione che combina sculture, strutture metalliche, oggetti trovati, e pannelli di legno montati con dipinti olio su tela. Si compone di quattro sezioni separate, realizzati in conformitá con il concetto generale di un tutto unico in cui un mezzo si riferisce ad un altro e descrive la sua essenza in un modo unico. I dipinti, astratti di forme e campi di colore aggiungono intensitá emotiva e intellettuale nel montaggio, mentre le parti scultoree, rivelano lo sviluppo graduale del processo di pensiero. Insieme raccontano una storia piena di allegorie e simbolismi e riferimenti, toccante e ricca di contrappunti.

La combinazione di contesti narrativi e sensuali insieme a una spettacolare, sito-specifica disposizione dell'ambientazione in tre spazi del museo getta le basi per un originale evento dinamico teatrale. Il trattamento delle immagini in doppia interpretazione e l'introduzione di oggetti moltiplicati in numero,

ripetuti e mostrati come riflessi, creano un ritmo di colori, texture, forme, all'interno di ogni sezione e per tutta l'intera installazione. Un video introduttivo all'inizio della mostra invita lo spettatore ad andare oltre la mera esperienza visiva, fornendo una immersione nel tema concettuale il cui sviluppo in questa nuova forma d'arte contemporanea é tradotto per mezzo del simbolismo poetico e un complesso impegno tecnico.

La Colonna Infame si apre con la versione degli artisti della "Colonna", una composizione verticale, riferimento alla forma della colonna storica di infamia. "La Colonna" presenta l'idea principale, il significato della colonna originale nel linguaggio dell'arte. Solleva argomenti morali sul crimine e sulla punizione con il ritorno ai valori umanistici con poetici riferimenti visivi. La mano delicata d'oro nel gesto rituale Vitarka mudra, usato nell'Induismo e nel Buddismo significa discussione intellettuale, é sospeso sopra la figura indipendente di bronzo della figura umana. La sua superficie é come la corteccia ed é vuota. I suoi piedi sono sepolti in un letamaio di macerie. Come se si trovasse in un sito di scavo, la figura ha l'aria di un oggetto cerimoniale collegato a una terra antica e sacra. Si tratta di un guscio d'uomo giustiziato nella tradizione classica. Rappresenta la bellezza dell'umanitá. Non c'é la testa — e non ci sono braccia — é al di lá e oltre il pensiero dell'azione. Si trova davanti a un pannello dipinto con colori cupi e le cui figure in questa composizione narrativa frammentata e complessa, rappresentano errori di valutazione, l'ignoranza e il fanatismo. L'opera racconta una storia di opposti cambiando luoghi, nel corso della storia, attraverso l'inversione della colpa. L'opera rivela la dignitá umana quando si presume ogni dignitá perduta.

Nella seconda sezione della mostra, dal titolo "La Peste", il catalizzatore degli eventi di questo racconto visivo é rappresentato dai ritratti di Ottavia Boni e Caterina Rosa di Milano. Ogni guardare attraverso una piccola finestra, comporta scioccanti visioni terribili create dalla propria immaginazione in preda al panico. Dipinti su ogni lato su due pannelli appesi rivelano la metamorfosi nella coscienza dei protagonisti. Evidenziando la dualitá dei loro personaggi, i quadri ritraggono come la paura si trasforma. Le signore, buone vecchie, sul fronte dei pannelli, i malfattori ignoranti sul retro. Le false accuse delle donne serviranno a trasformarli in capri espiatori a cui si puó imputare la diffusione dell'epidemia: La Peste.

La struttura fisica di La Peste sembra una miniatura in scala del mondo, mentre i suoi pannelli dipinti raffigurano gli abitanti di una cittá — Milano. Il mondo é invaso da ratti di cera e bronzo. Essi sono mossi attraverso la struttura in un colore giallo e rappresentano il virus della peste. E sebbene il giallo (che significa oro e fortuna, Apollo e il sole) sia il colore piú riflessivo nello spettro dei colori, esso é anche il piú faticoso per gli occhi. E' usato come avvertimento: rischio biologico, radiazioni, quarantena. Il giallo é l'invidia, l'avidità, il tradimento, l'Inquisizione spagnola — la peste. E la stella gialla, simbolo

della persecuzione degli ebrei durante il III Reich. Ratti gialli insieme con i campi pittorici gialli nel dipinto intensificano l'impatto della Peste. Le immagini sui pannelli dipinti parlano di pericolo. Da un lato, la popolazione sgomenta e dall'altro lato del pannello stesso il popolo raffigurato in piena conformitá con l'inevitabilitá del disastro.

Nella terza sezione, La Tortura, c'é suspense, nelle figure appese c'é angoscia, ma con introversione — silenzio. Si tratta di uno studio in trasformazione spirituale. Entrambi gli organismi in bronzo e' sospeso, sembrano senza peso, dopo aver lasciato alle spalle il dolore fisico e la distruzione per evitare la disoluzione spirituale. Le figure dipinte, invece, con le loro oscuritá, il progettato peso emotivo degli eventi nella installazione, tornano a noi sul piano energetico del male.

I raggi X di piedi umani collegati con filo intrecciato al busto umano rivelano una perfetta struttura ossea. Visivamente, i raggi X, bianco argento e nero su acetato trasparente, sono un super moderno, contrappunto scientifico per il peso del bronzo fuso e 3000 anni di tradizione del suo uso in fusione. Questa figura é sospesa e si divide rivelando un cordone spinale magnifico. La testa é tenuta con raffinatezza, dimostrando equilibrio e la dignitá dello spirito umano inflessibile di fronte alle torture: trasformazione e rinascita spirituale. Oltre il suo corpo la vittima soffre il passato, dando, allo spettatore, un modo per sentirsi estraneo a quello che potrebbe essere un colpevole, intrattenimento di sangue.

E 'interessante notare che le caratteristiche del viso delle figure scolpite e i contorni delle figure dipinte sembrano essere privi di caratteristiche di genere. La mente é stata liberata per generare il senso di sé e della razionalitá. In questa ultima fase dell'esistenza materiale, ora é in grado di passare alla spiritualitá.

Inoltre, le espressioni facciali nelle teste appese supportano l'anonimato delle maschere classiche greche. Queste piccole teste di pazze urlanti sono sospese da piccole mani perfette (dita unite, ancora una volta, nello stesso gesto Vitarka mudra) e costrette a rendere testimonianza a distanza ravvicinata. La figura in volo sospeso sui germogli minaccia spinosi fichi. Il suo botanico cuore scopia partorendo frutti — rigenerazione, incarnazione.

Ci sono piú testimoni. Una folla di teste — alcuni distolgono lo sguardo dalla scena, altri curiosi e affamati fanaticamente del giusto e di vendetta. E solo una pianta, che cresce da questo sito della rovina umana, restituisce la visione di come l'erba verde continua il ciclo di rinnovamento della vita.

La sezione successiva presenta una struttura dal titolo "Il Castigo". Si tratta di un'interpretazione teatrale messa in scena nel Medioevo e utilizzata come crudele vendetta. Al fine di privare i morti di assoluzione e il rito di passaggio, i carnefici mozzate la mano destra, mettono poi i corpi su una ruota a stritolarne i resti.

A testimonianza delle pagine scure di infamia nella storia del mondo, l'iscrizione sulla lapide alla base della colonna dell'infamia a Milano, si legge: "Dopo che la loro mano destra sono state rimosse, i torturati sono stati attaccati alle ruote di un carro che é stato guidato per ore attraverso la cittá, schiacciando le loro ossa." Le mani mozzate delle vittime, sospese, sono realizzate in bronzo e piene di grazia. Le mani degli illuminati, come vogliamo credere, accettando tutto e lasciando questo mondo in pace, ripetendo il gesto del Buddha.

La ruota nell'installazione é una struttura indipendente, aperta allo spettatore su entrambi i lati. Il sudario di una figura rimane infilzato dentro la metá della ruota — gessosa, spettrale, elegante. La testa e il corpo avvolti in tessuto. L'altra metá della ruota conserva dipinti su entrambi i lati raffigurante il corpo stesso. E 'irrilevante, non é piú una massa fisica. Ma c'é una via di fuga, una apertura nel cielo sopra, dipinto di blu. Si tratta di trascendenza, un passaggio alla spiritualitá. San Sebastiano senza il corpus, Dea Padre, la fuga del corpo mortale attraverso un percorso lasciato alle spalle, un solco in mezzo alla strada — come un percorso di serenitá, come un modo per tornare alla propria visione. Il precario equilibrio della Ruota é garantito da una roccia. La figura piana drappeggiata portata da veloci piedi di ratti e tirata da un nobile cane/cavallo rotto su un eccyclema, un tableaux su ruote usato nelle antiche tragedie greche, fa riferimento in cima ad altri riferimenti. La ruota continua a girare.

Piedi di Sirene con artigli e speroni d'oro, come una minaccia magnifica, seguita da una corda d'oro spinale, perfetta e intatta. Poi, c'é la testa di Cristo che rappresenta la sofferenza, la tolleranza e il perdono.

In varie interpretazioni dei fatti storici esistenti, Soulé e Toparovsky riconoscono alcune caratteristiche utopiche del meccanismo di significato e creano il loro proprio ordine linguistico unendo le forme d'arte di scultura e pittura nella loro ricerca di risultati psicologici e stilistici. Al di lá di concettualizzazione e di fabbricazione, quando i componenti sono pronti per l'installazione, gli artisti parlano del momento in cui in un istante di silenzio in uno spazio vuoto, il loro lavoro parla, racconta storie che non si possono vedere ma solo immaginare. Queste sono storie di intimitá, magia della percezione... e non importa ció che siamo, ma invece, come siamo diventati ció che siamo.

Un celebre processo del 1630 a Milano, una fonte d'ispirazione per questo lavoro contemporaneo, La Colonna Infame, fará risuonare, come rilevanti nel nostro tempo, le "colonne d'infamia", come fantasmi, che si insinuano nella nostra coscienza. Da una rappresentazione all'altra, gli artisti continuano ad esplorare il terreno difficile e misterioso dell'identitá umana, sollevando questioni filosofiche ed etiche con la piú ampia, gamma poetica di argomenti.

Svetlana Darsalia
Art curator

NOTE

Nella descrizione delle opere sono usati i testi delle conversazioni e della corrispondenza con Ariel Soulé e SimonToparovsky.

[1] Erba, Karl Sendberg (1878–1967), Cornhuskers, 1918, New York, raccolta di 103 poesie.

[2] La Colonna Infame é stata costruita a Milano nel 1630 e distrutta durante la tempesta del 1788 La scritta in lingua latina sulla colonna di Milano, ricorda la scritta della colonna di Genova. Lei proclama: "qui, ove s'apre questo largo,sorgeva un tempo la bottega del barbiere Gian Giacomo Mora che, ordita con il commissario della pubblica sanitá Guglielmo Piazza e con altri una cospirazione, mentre un'atroce pestilenza infuriava, cospargendo diversi luoghi di letali unguenti molti condusse ad un'orrenda morte. Giudicati entrambi traditori della patria, il Senato decreto' che dall' alto di un carro prima fossero morsi con tenaglie roventi, mutilati della mano destra, spezzate l'ossa degli arti, intrecciati alla ruota, dopo sei ore sgozzati, bruciati e poi, perché di cotanto scellerati uomini nulla avanzasse, confiscati i beni, le ceneri disperse nel canale. Parimenti diede ordine che ad imperituro ricordo la fabbrica ove il misfatto fu tramato fosse rasa al suolo ne' mai piú ricostruita; sulle macerie eretta una colonna da chiamare infame. Lungi adunque da qui, alla larga, probi cittadini, che un esecrando suolo non abbia a contaminarvi! Addí I agosto 1630".

[3] Dimitrieva N. L. (San Pietroburgo), Puskin e Alessandro Manzoni: sul tema della teoria della tragedia romantica. Progioghin N. P., Puskin e Manzoni, Puskinista Moscovito. M; 2000. numero 7 pagina 363–364. Manzoni A. La lettera al signor Sh. Dell' unitá del tempo e posto nella tragedia, del romanticismo con gli occhi degli scrittori italiani / composto e tradotto dall' italiano da N. B. Tomascvkovo. M; 1984. pagina 142

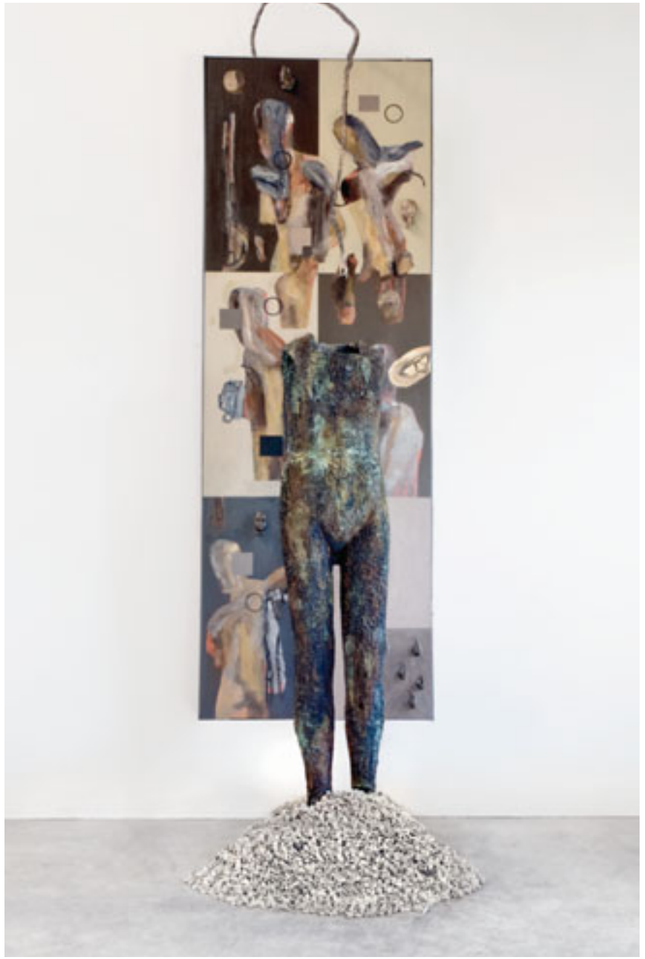
[4] La canzone di Valsingam, A. S. Puskin, banchetto durante la peste, Piccole Tragedie, 1830. C' é un'allegrezza grande e bella sull' orlo estremo della rupe, nell' oceanica procella tra flutti immensi e nubi cupe, nelle tempeste e nel respiro della Peste. Ció che é dannato a perdizione pei nostri cuori in sé nasconde 'inesausta seduzione, pegno di gioie piú profonde. Beato chi nella sua noia poté trovare questa gioia. Gloria a te, Peste!
La paura ignota c'é del tuo richiamo e dell' oscura sepoltura. E nel tuo aroma noi beviamo, o Rosa-Vergine celeste, forse anche il fiato della Peste!

La Colonna Infame

КОЛОННА

COLUMN

LA COLONNA



ЧУМА

THE PLAGUE

LA PESTE

ПЫТКА

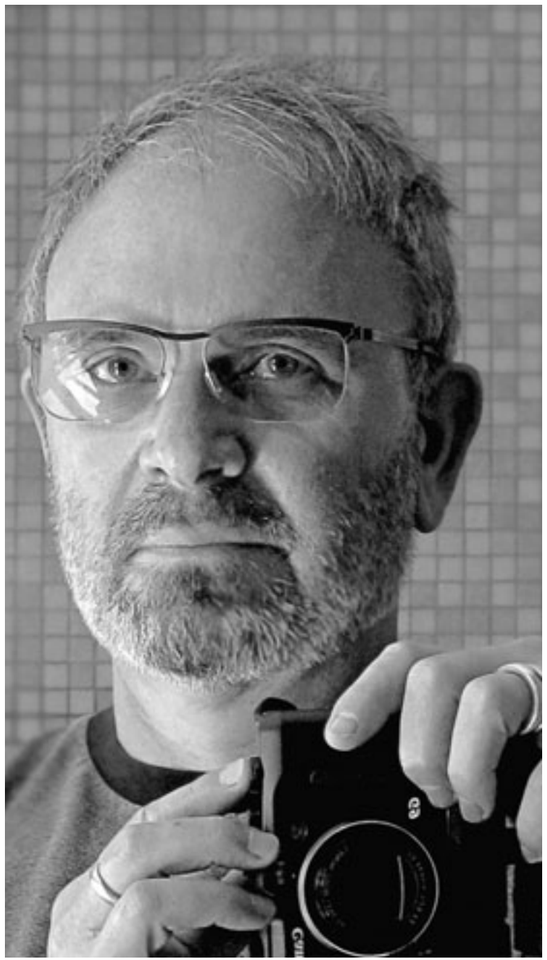
TORTURE

LA TORTURA

НАКАЗАНИЕ

PUNISHMENT

IL CASTIGO



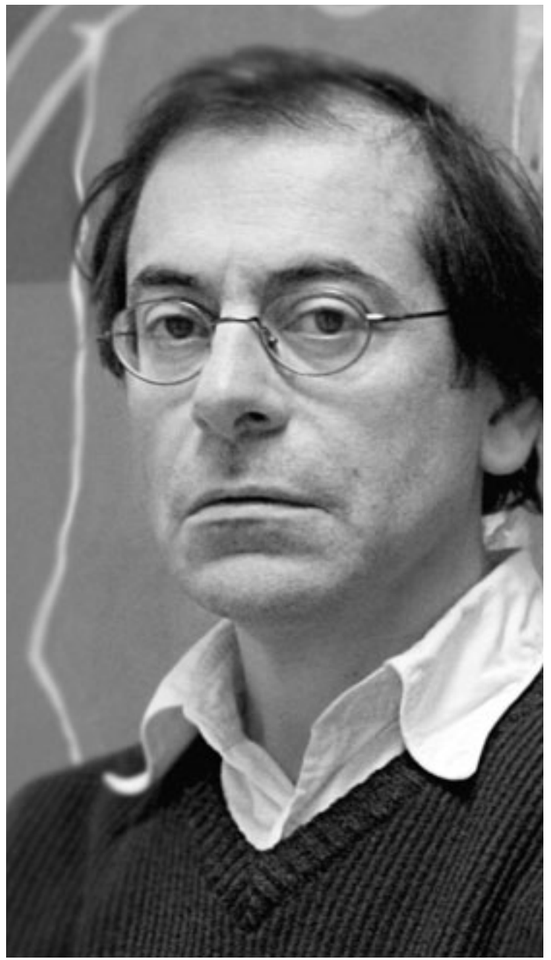
САЙМОН ТОПАРОВСКИЙ

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Саймон Топаровский родился в Филадельфии в 1951 году. После окончания Калифорнийского колледжа искусств и ремесел и Колледжа искусств и гуманитарных наук Калифорнийского университета в Беркли Саймон получил свою первую награду за создание книги — произведения искусства. Его мастерство и новаторская работа с материалами помогли раздвинуть концептуальные границы в этой области. «Кодекс Тикаля» Топаровского был приобретен Смитсоновским институтом и получил титул «первая книга как произведение искусства для постоянной коллекции».

Работая в Лос-Анджелесе с 1981 года, Топаровский сосредоточился на нарративной скульптуре. Его работы выставлялись на международных выставках и находятся в коллекциях Музея современного искусства и Метрополитен-музея в Нью-Йорке, Центра Гетти и Музея современного искусства в Лос-Анджелесе а также во многих частных коллекциях. Среди его наград насчитывается семь грантов от Национального благотворительного фонда искусств (National Endowment for the Arts), включая два от Товарищества визуальных художников (Visual Artist Fellowships). В 1998 году Топаровскому доверили заказ на создание бронзовой скульптуры Распятия Иисуса Христа в полный рост для главного алтаря нового католического храма, посвященного Богоматери (Cathedral of Our Lady of the Angels), который был освящен в сентябре 2002 года.

Топаровский живет и работает в Лос-Анджелесе и Милане с 2000 года. В 2002 году началось его многолетнее сотрудничество с итальянским художником Ариелом Соулé. Совместно они разработали проект «Хиазм» (Chiasmo), в котором живопись и скульптура неким параллельным образом объединены в одно произведение искусства. Следующий совместный проект Топаровского и Соулé «Пантеон. Забытым Богам» (Pantheon, to the Ulterior Gods) запланирован на лето 2013 года одновременно в двух галереях Фонда Какояниса и Фонда Теохаракис в Афинах.



АРИЕЛ СОУЛЕ́

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Ариел Соулé родился в Буэнос-Айресе. Еще ребенком он начал учиться в художественной школе, основанной его отцом в 1959 году. В 1967 году Соулé переехал в Барселону и продолжил обучение в Художественной школе Массана. В 1970-х годов Соулé жил в Италии и учился в Академии изящных искусств Брера в Милане.

В 1989 году Соулé получил заказ на выставку своих произведений в самой длинной художественной галерее мира — в римском метро. В рамках проекта он создал работы для 42 подземных станций. За этим последовали приглашения в другие общественные организации и музеи. С 1990 года по 1992-й Соулé жил и работал в Нью-Йорке. Он был приглашен куратором Ренато Барилли для организации персональной выставки «Парадигма» (Paradigma) в Алмазном дворце (Palazzo dei Diamanti) в Ферраре; Музей современного искусства в Галларате устроил ретроспективную выставку художника (Mostra Antologia: 1973–1993). В 1995 году Соуле выставляет свою инсталляцию «Отражения в Милане» на Соборной площади (Piazza del Duomo). В следующем году он открывает еще одну персональную выставку «Лабиринты» (Labyrinthos) в Музее современного искусства в Сполето под эгидой международного Фестиваля двух миров (Festival dei Due Mondi).

Соулé начал длительное сотрудничество с американским скульптором Саймоном Топаровским в 2002 году, разделяя свое время между мастерскими в Лос-Анджелесе и Милане. Совместно они разработали проект «Хиазм» (Chiasmo), создав инсталляции, в которых живопись и скульптура действовали вместе как единое произведение искусства. Вскоре после этого Соулé и Топаровский начали работу над серией инсталляций для общественных мест и музеев, а именно: «Американская конституция» (La Costituzione Americana) в Милане, «Совершенное падение Эвиты» (Evita's Perfect Fall) в Палаццо Коммунале в Тельо, Ломбардия, «Невыразимое» (Qui, del Dicibile) в секуляризированной готической церкви в старом центре Неаполя, Combos и Tabulae в частных галереях.

SIMON TOPAROVSKY

SELECTED BIOGRAPHY

Simon Toparovsky was born in Philadelphia in 1951. After art school at the California College of Arts and Crafts and the College of Art and Humanity at the University of California, Berkeley, he first became known for making one-of-a kind books as works of art. His craftsmanship and innovation with materials pushed the conceptual boundaries of the field. His Tikal Codex was acquired by the Smithsonian Institution and awarded the special designation "first book as art for the permanent collection."

Working in Los Angeles since 1981, Toparovsky has focused on narrative sculpture. His work has been exhibited internationally and acquired by many important collections, including the Museum of Modern Art and the Metropolitan Museum of Art, in New York; the Getty Center, and Los Angeles County Museum of Art. Among his awards, there have been seven grants from the National Endowment for the Arts, including two Visual Artist Fellowships. In 1998, he was awarded the commission to create the life-size bronze crucifix for the main altar of the Cathedral of Our Lady of the Angels, which was consecrated in September 2002.

Toparovsky has been living and working in Los Angeles and Milan since 2000. In 2002 he began a continuing collaboration with Italian painter, Ariel Soulé. From their work together they developed a project, *Chiasmo*, where painting and sculpture combine as a unique work of art. Toparovsky and Soulé's next project, *Pantheon, to the Ulterior Gods* is scheduled to take place in the of summer 2013, as concurrent exhibitions in the galleries of the Cacoyannis Foundation and the Theocharakis Foundation in Athens.

ARIEL SOULÉ

SELECTED BIOGRAPHY

Ariel Soulé was born in Buenos Aires. As a child he attended the school of art that his father had founded in 1959. In 1967 he moved to Barcelona, Spain to continue his studies at Escuela Massana de Arte. In the 1970s Soulé lived in Italy, he studying at the Academy of Fine Arts of Brera in Milan.

In 1989 Soulé was commissioned to use the Metro of Rome as the longest art gallery in the world. For this project he created works for the 42 stations of the subway system. In the next years, followed exhibitions in public spaces and museums. From 1990 to 1992, Soulé lives and work in New York. He was invited by curator, Renato Barilli to have a major solo exhibition at the Museum of Palazzo dei Diamanti of Ferrara: Paradigma. The Museum of Modern Art of Gallarate organized a retrospective exhibition, Mostra Antologica: 1973–1993. In 1995 Soulé has an installation Reflections in Milano, Piazza del Duomo. The following year, Soulé mounted another major solo exhibition, Labyrinthos, at the Museum of Modern Art of Spoleto, linked with the international Festival dei Due Mondi.

Soulé began a continuing collaboration with the American sculptor Simon Toparovsky in 2002, sharing studios in Los Angeles and Milan. From their work together they developed a project, Chiasmo, where painting and sculpture are combined as a unique work of art. It was not long after that Soulé and Toparovsky began working on a series of installations for public spaces and museums, including *La Costituzione Americana* in Milan, *Evita's Perfect Fall* in the Palazzo Comunale of Teglio, *Qui, del Dicibile* in a deconsecrated Gothic Church in the oldest center of Naples, *A Letter from the Renaissance* at UCLA, *Combos* and *Tabulae* in private galleries.

SIMON TOPAROVSKY

BREVE BIOGRAFIA

Simon Toparovsky é nato a Filadelfia nel 1951, dopo aver terminato gli studi nel Collegio dell'Arte della California, al Colleggio dell'Arti e dei Mestieri e l'Universitá delle Scienze Umanitarie A. Bercly, Simon ha ottenuto il suo primo riconoscimento per la creazione dei libri come opera d'arte. La sua maestria e il lavoro innovativo con i materiali l'hanno aiutato ad allargare gli orizzonti in questo campo. "Tikal Codex" di Toparovsky é stato acquistato dalla Smithsonian Institution e si é aggiudicato la speciale denominazione di "primo libro come l'arte".

Toparovsky trasferitosi a Los Angeles nel 1981, si é concentrato sulla scultura narrativa. Le sue opere, sono state esposte alle mostre internazionali e si trovano nelle collezioni tra cui il Museum of Modern Art e il Metropolitan Museum of Art, a New York, al Getty Center, al Los Angeles County Museum of Art e in molte collezioni private. Tra i suoi premi, ci sono sette sovvenzioni provenienti dal National Endowment for the Arts, tra cui due borse di studio Visual Artist. Nel 1998 Toparovsky ha avuto una particolare distinzione, cioé é stato incaricato di creare un crocifisso di bronzo a grandezza naturale, per l'altare maggiore della Cattedrale di Nostra Signora degli Angeli, che fu installato nel settembre 2002.

Toparovsky vive e lavora a Los Angeles e Milano dal 2000. Nel 2002 ha iniziato una collaborazione continua con il pittore italiano, Ariel Soulé. Insieme gli artisti hanno prodotto un progetto chiamato "Chiasmo" nel quale si unisce la pittura e la scultura in un'unica opera d'arte. Il progetto successivo di Toparovsky e Soulé "Panteon dei dimenticati", é programmato per l'estate del 2013, contemporaneamente in due gallerie del Fondo Kakoianis e del Fondo Teoxarakis.

ARIEL SOULÉ

BREVE BIOGRAFIA

Ariel Soulé é nato a Buenos Aires. Ancora da bambino inizió a frequentare la scuola artistica che suo padre aveva fondato nel 1959. Nel 1967 si trasferisce a Barcellona e continua gli studi alla scuola d'arte Massana. Dal 1970 Ariel Soulé vive in Italia e studia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

Nel 1989 é stato incaricato di realizzare la mostra delle sue opere, nella galleria artistica piú lunga del mondo, qual'é la metropolitana di Roma. Per questo progetto ha creato le opere per le 42 stazioni della metropolitana. Dopo di che seguono mostre in spazi pubblici e musei.

Dal 1990 al 1992, lui vive e lavora a New York. É stato invitato dal curatore, Renato Barilli ad realizzare una grande mostra personale intitolata Paradigma, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara; Il Museo d'Arte Moderna di Gallarate organizza una mostra retrospettiva, Mostra Antologia: 1973–1993. Nel 1995 Soulé espone la sua installazione *Riflessi a Milano* in piazza del Duomo. L'anno successivo realizza un'altra mostra personale "Labyrinthos", presso il Museo d'Arte Moderna di Spoleto, collegata con il Festival Internazionale dei Due Mondi.

Soulé ha iniziato una collaborazione continuativa, con lo scultore americano Simon Toparovsky nel 2002, con la condivisione degli studi di Los Angeles e di Milano. Insieme hanno sviluppato il progetto, Chiasmo, in cui la pittura e la scultura si uniscono in un'opera d'arte unica. Subito dopo Soulé e Toparovsky hanno iniziato il lavoro di una serie di installazioni per spazi pubblici e musei, tra cui *La Costituzione Americana*, a Milano, *Evita's Perfect Fall*, nel Palazzo Comunale di Teglio, *Qui, del Dicibile*, in una chiesa sconsacrata gotica nell'antico centro di Napoli, *Combos* e *Tabulae*, nelle gallerie private.

КОЛОННА ПОЗОРА
АРИЕЛ СОУЛЕ́ И САЙМОН ТОПАРОВСКИЙ

Каталог выставки

Куратор выставки: Светлана Дарсалия
Координаторы выставки: Анастасия Блохина, Павел Маркайтис

Перевод на английский язык: Джек Фелдман, Светлана Дарсалия
Перевод на итальянский язык: Ольга Коготкова
Дизайн: Ян Зарецкий
Цветокоррекция: Владимир Семенов

Использованные в каталоге фотографии предоставлены Светланой Дарсалия
Все размеры указаны в сантиметрах

ISBN 978-5-904257-28-6
Издание осуществлено ЗАО «Мастер»
по заказу галерей современного искусства «ЭРАРТА». 2011
Отпечатано в типографии «НП-Принт»
Тираж 500 экземпляров

Персональный сайт Ариела Соулé:
www.arielsoule.net
Персональный сайт Саймона Топаровского:
www.simontoparovsky.com

Санкт-Петербург, 199106
В.О., 29-я линия, дом 2, третий и четвертый этажи
Тел. +7 (812) 324-08-06
www.erarta.com

© ЗАО «Мастер», 2011. Все права защищены.
Эрарта — зарегистрированный товарный знак с 2008 г.

ERARTA
MUSEUM

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА