



SOPHIE KO  
SPORGERSI NELLA NOTTE

SOPHIE KO  
SPORGERSI NELLA NOTTE

TESTI DI | TEXTS BY  
Maurizio Guerri  
Gaspere Luigi Marcone  
Federico Ferrari  
Marina Dacci

Gli  
òri

Sophie Ko  
**Sporgersi nella notte**

Progetto ideato e prodotto da  
Project created and produced by  
Galleria Renata Fabbri e Sophie Ko

PROGETTO EDITORIALE | PUBLISHING PROJECT  
Renata Fabbri

REALIZZAZIONE | EDITED BY  
Gli Ori, Pistoia

FOTOGRAFIE | PHOTOS  
Valentino Albini, Lorenzo Bacci, Floriana  
Giacinti, Annalisa Guidetti, Paolo Panzera,  
Davide Sala

TRADUZIONI | TRANSLATIONS  
Johanna Bishop, Emily Ligniti, Neil  
Frazer Davenport

STAMPA | PRINT  
Industrie Grafiche Pacini, Pisa

IN COPERTINA | COVER  
Sophie Ko, *Geografia temporale*  
Dettaglio | Detail

ISBN: 978-88-7336-723-9

@ Copyright 2018 per l'edizione Gli Ori  
Tutti i diritti riservati | All right reserved  
[www.gliori.it](http://www.gliori.it)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mez-  
zo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizza-  
zione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.  
Tutti i diritti sono riservati.

No part of this book may be reproduced or uti-  
lized in any form or by any means, electronic or  
mechanical, including photocopying, recording, or  
any information storage and retrieval system, wi-  
thout permission in writing from the publisher. All  
rights reserved.

[www.gliori.it](http://www.gliori.it)

MOSTRA A CURA DI | EXHIBITION CURATED BY  
Sophie Ko e Maurizio Guerri

RINGRAZIAMENTI | THANKS TO  
Galleria de'Foscherari, The Open Box,  
Bianca Baroni, Domenico Brancale,  
Andrea Fabbri, Beatrice Favaretto,  
Alessandra Occa, Francesca Pasini,  
Andrea Pinotti, Ciro Ruggiero

RENATA  
FABBRI

[www.gliori.it](http://www.gliori.it)

## Sommario

MAURIZIO GUERRI	
<i>Sporgersi nella notte. I santi della terra di Sophie Ko</i>	5
<i>Leaning out into the night. Sophie Ko's saints of the earth</i>	11
GASPARE LUIGI MARCONE	
<i>Sporgersi nella notte. Atto Primo: San Martino</i>	35
<i>Leaning out into the night. Act One: Saint Martin</i>	38
FEDERICO FERRARI	
<i>La materia e l'estasi</i>	41
<i>Matter and ecstasy</i>	49
MARINA DACCI	
<i>Attendere</i>	56
<i>Waiting</i>	58
Biografia	78
Biography	79



Kaspar Hauser, 2009, acquerello | watercolour, 33x22,5 cm

## Sporgersi nella notte

I santi della terra di Sophie Ko

MAURIZIO GUERRI

La mostra di Sophie Ko *Sporgersi nella notte* dà forma con le immagini a parole che suonano antiche e familiari, ma allo stesso tempo dimenticate e incomprensibili. L'antichissima parola *santo* – e quella a essa collegata *sacro* – sopravvivono come per inerzia nel nostro tempo. Ogni giorno incontriamo santi come nomi elencati sul calendario o come intitolazioni di chiese e sulle targhe di vie e piazze, ma della loro presenza sembra che nessuna traccia sia rimasta, nemmeno un segno di vita. Lo stesso accade per la parola *terra*: s'intende che la terra è il supporto di tutte le attività dell'uomo, ci appare come luogo di produzione di tutte le derrate alimentari, come riserva di energie o anche come deposito di rifiuti e, infine, come immagine rilanciata da un satellite di un pianeta che rotea nell'oscurità ignota dello spazio.

Osservando il dipinto *Il cotonificio Arkwright di notte* di Joseph Wright of Derby del 1782 si vede in primo piano la massa degli alberi tenebrosi della foresta nei dintorni di Nottingham, ancor più sopra il cielo altrettanto scuro e delle nuvole illuminate attraverso cui penetra il diafano chiarore lunare. Al centro dell'immagine si scorge il cotonificio Arkwright, un edificio di mattoni di cui si intuisce l'imponenza, nonostante sia sullo sfondo: composto almeno di quattro ali si innalza per sei piani immerso nella notte. Sui muri del fabbricato, dalle aperture di ciascuna finestra esce un fascio di luce, segno che all'interno tutti gli operai sono al telaio, nonostante sia notte. Questo dipinto è la prima testimonianza del lavoro che interrompe la quiete del sonno e della notte. In altri termini, il pittore mette in scena in un'immagine l'attimo di smarrimento del senso della parola «santo» e della parola «terra». La luce delle finestre viola la sacralità del tempo del riposo, impone il tempo del lavoro come l'unico esistente per gli uomini e per la terra. L'immagine del cotonificio di Arkwright coincide con l'ingresso della terra nell'epoca dell'illuminazione ventiquattro ore su ventiquattro, sette giorni su sette, e con ciò si impone come il ritratto della terra intera mutata in deposito e in supporto del lavoro. L'immagine a noi familiare della terra e degli uomini che sono irretiti nel sistema del lavoro, è rappresentata con la consapevolezza illuministica che per il mondo stesse iniziando un nuovo tempo.

Non ha senso pensare all'uomo se non in relazione al *lavoro* nel senso ampio del termine, come libera azione che dà forma alle cose e a se stesso. Tuttavia, non ogni lavoro è libera azione e quando il lavoro non può essere definito libera azione invece che dare forma alle cose si muta in estraneazione dell'uomo e in consumo delle cose. Prima della visione del *Cotonificio Arkwright* non esistono tracce di un lavoro concepito come linea continua e infinita, come processo che si svolge incessantemente giorno e notte, in grado di progettare e ridurre la terra a supporto e deposito. Per la prima volta nella storia universale la cultura occidentale incontra l'immagine dell'uomo quale produttore di strati della terra e come suo possibile distruttore. La prassi lavorativa che si afferma nelle fabbriche inglesi alla fine del Settecento – e che si estende al mondo intero fino a noi oggi – abolisce l'idea che il *negotium* abbia come fine l'*otium*, che il tempo libero sia coronamento del lavoro. Con l'illuminazione forzata della notte e con le macchine che girano senza sosta svanisce il tempo libero dell'uomo. Il lavoro non è più libera azione. L'uomo non vede più né il senso, né la fine della propria fatica, l'idea stessa di una festa come culmine e sospensione del lavoro diventa persino irrapresentabile.

*Sanctum* è ciò che protegge il *sacrum* e in questo senso «santo» è ciò che consente e testimonia l'esistenza del «sacro». Emile Benveniste nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* con un'immagine semplice ci invita a pensare ciò che è santo come a un «muro» che delimita e protegge un «terreno» sacro. Così, prima che le macchine del Cotonificio Arkwright iniziassero a girare, il buio proteggeva la sacralità del sonno, del sogno, della quiete. Quando il muro del buio è violato, anche la sacralità dell'ozio è perduta per l'uomo e per la terra. Per questo a noi oggi suonano enigmatiche le parole dell'*Iperione* di Hölderlin quando scrive: «Un dio è l'uomo quando sogna, un mendicante quando valuta». Se una volta la poesia era comprensibile a pochi per l'incapacità di molti di leggere e scrivere, oggi ci è incomprendibile in modo diverso, perché forse più che nel passato le parole da cui trae vita echeggiano solo come *flatus vocis*. Ma agli occhi delle operaie affamate dell'inizio del XX secolo fu chiaro che non si dà vita degna di essere vissuta se insieme al pane non ci sono anche le rose.

Siamo coinvolti quotidianamente in un annientamento sistematico del tempo e dello spazio dell'ozio che si amplia con l'inserimento di ogni attività all'interno del piano cronometrico: per la tabella di marcia imposta dall'orologio meccanico, gli istanti sono tutti identici e sostituibili, un minuto vale un minuto che sia giorno o che sia notte, un'ora di lavoro è sostituibile con quella svolta da un altro lavoratore o da una macchina, in qualsiasi posizione l'orologio si trovi. La qualità degli attimi vissuti è annullata a favore della sostituibilità quantitativa. La sostituibilità temporale a sua volta crea la condizione di possibilità perché tutto sia considerabile come materia consumabile o merce, persino il

luogo di radicamento dell'uomo, la terra. «Tutto si può vendere o acquistare», scrive Marx, «nulla resiste a questa alchimia, neppure le ossa dei santi». La parola greca *kairos*, «attimo propizio», è ciò che ci è consegnato in eredità da un sentimento del tempo che non conosce la sostituibilità, il rinvio, lo scambio. A stento oggi siamo in grado di riconoscere che un istante d'amore necessita di un «attimo propizio» né sostituibile né misurabile, che il dolore non consente procrastinazioni né può essere oggetto di compravendita.

L'orologio meccanico che detta i tempi nel quadro di Joseph Wright of Derby e che, ancora oggi, scandisce il tempo nel nostro mondo costantemente illuminato a giorno dipende dal movimento oscillatorio trasformato in un moto rotatorio, un moto che non esiste in natura e che è prodotto grazie alla sospensione di tutte le forze naturali, compresa la forza di gravità. La produzione del tempo lineare connessa all'invenzione dell'orologio a ingranaggi è mossa da una sfida alle forze naturali – in particolare alla forza di gravità – e tale sfida nel suo complesso è uno dei motivi conduttori riconoscibile in ogni espressione della nostra civiltà. Lo sterminio del tempo dell'ozio che caratterizza la storia globale dal XVIII secolo comporta l'esaurimento del tempo libero. Di questa storia, di questo tempo ne va della libertà degli uomini.

Dall'ascolto e dalla riappropriazione delle parole inattuali «santo», «sacro» e «terra» nascono le opere di Sophie Ko: come ridare senso a queste parole nelle immagini? «Terra» e «santo» non sono forse parole necessarie ancora oggi? In che senso gli uomini continuano a vivere nell'epoca del vuoto del tempo libero? In una lettera del 1942 Simone Weil scrive: «Viviamo in un'epoca che non ha precedenti, e nella situazione presente, l'universalità, che un tempo poteva essere implicita, deve ora essere totalmente esplicita. Il linguaggio e tutto il modo d'essere ne devono essere impregnati. Oggi non è sufficiente esser santo: è necessaria la santità che il momento presente esige, una santità nuova, anch'essa senza precedenti». Weil non ha dubbi che il santo sia una figura presente nel nostro mondo. Ciò che è santo non ha necessariamente a che fare con la chiesa cristiana, di certo non è qualcosa che debba essere cercato nel passato, ma proprio qui e ora, corrispondendo a quella universalità di cui siamo partecipi, una universalità che non ha precedenti nella storia dell'uomo. Questo passaggio alla ricerca di una «santità nuova» è qualcosa che riconosciamo nel dialogo tra «l'ultimo papa» e Zarathustra: «Che sento mai! disse a questo punto il vecchio papa acuendo le orecchie; o Zarathustra, sei più devoto di quanto tu non creda, con questa tua miscredenza! Un qualche dio dentro di te ti convertì al tuo ateismo».

Fugare la paura, guarire, proteggere sono le virtù di chi può essere riconosciuto come santo. Qualcosa di semplice, di arcaico, di universale eppure allo stesso massimamente difficile e oggi per lo più sconosciuto. Azioni che rispon-

dono a leggi non scritte e che, in quanto tali sono eterne, sfuggono a chi deve per forza spaccare il secondo. Ernst Jünger scrive: «In ogni situazione e di fronte a chiunque il singolo può diventare il prossimo – rivelando così i suoi tratti originali, la sua nascita principesca. In origine la nobiltà consisteva nell'offrire protezione dalla minaccia di mostri e demoni. È ciò che tuttora distingue un carattere superiore: ed è quanto ancora risplende nella figura del secondino che passa di nascosto al prigioniero un tozzo di pane. Quei gesti non possono andar perduti: il mondo intero ne vive. Sono i *sacrifici* su cui esso poggia». Il secondino che passa un pezzo di pane al prigioniero compie un gesto che eccede la pianificazione, ferma lo scorrere del tempo uniforme, si sporge nel sacrificio. Questo sacrificio è un eterno gesto di riconoscimento che può essere descritto con queste parole: «Io sono l'altro. Tu sei me».

«In ogni situazione e di fronte a chiunque il singolo può diventare il prossimo»: dopo l'ingresso della terra nell'era dell'illuminazione totale e della costante accelerazione produttiva un atteggiamento di rimpianto per il passato è un sentimento che ci rende ancora più schiavi e più ciechi, incapaci di osservare ciò che accade qui e ora. Non un atteggiamento nostalgico o di chi vorrebbe conservare, ma l'attitudine al riconoscimento dell'altro e quindi di se stessi è ciò che salva. L'arte e la poesia testimoniano che il senso di ciò che è racchiuso nelle parole «santo» e «terra» può vivere in qualsiasi circostanza, in mezzo ai processi di distruzione più radicali, persino nel secolo delle guerre mondiali e degli stermini di massa. Il senso di quelle parole risuona nella *Sera d'inverno* di Georg Trakl: «Quando la neve cade alla finestra, / a lungo suona la campana serale, / a molti la mensa è preparata / e la casa bene fornita. / Più d'uno nel peregrinare / arriva alla porta per oscuri sentieri. / Aureo fiorisce della grazia l'albero / dal fresco succo della terra. / Il viandante entra silenzioso; / dolore impietra la soglia. / Ma ecco risplende in puro chiarore / Sulla tavola pane e vino».

Riconoscere il sacro e il suo rapporto con la terra non significa neanche votarsi a un astratto e generico sentimento di bontà. Trakl lo ricorda quando scrive: per l'uomo «un bene e un male sono preparati». Proprio ora, in ogni istante, si svolge la tragedia della nostra libertà, la libertà è al suo posto nella scelta e nella lotta, come ci ricorda la storia di Santa Giovanna dei Macelli di Brecht in cui la scelta per il bene deve assumere forme visibili, concrete, deve trasformare la storia: «Una cosa ho imparata, una cosa per voi ora che muoio. (...) Che cosa sapete, sapendo cose che nulla possono trasformare? Io, per esempio, non ho fatto nulla. Di questo il mondo ha bisogno: che nulla sia considerato un bene, anche se appaia davvero utile, e nulla sia degno di lode, se una volta per tutte non cambia questo mondo».

Il funzionamento della terra illuminata costantemente a giorno poggia su un tempo lineare che sospende la forza di gravità. Le opere di Sophie Ko e in par-

ticolare le Geografie temporali riportano il nostro sguardo sulla gravità che la rendono visibile quale fondamento del rapporto tra l'uomo e la terra. La terra riacquista peso non come corpo tra corpi, né come mero supporto del lavoro umano, ma come nostra provenienza e destinazione, come suolo comune, come luogo del reciproco riconoscimento. In uno scritto sulla mutazione del senso della terra conseguente all'affermazione della dottrina copernicana, Edmund Husserl ricorda che per quanto l'uomo possa dotarsi di armamentari tecnici e possa guardare la Terra da lontano «vi è una sola umanità e una sola Terra – a essa appartengono tutti i frammenti che se ne staccano e che se ne sono staccati».

In una Geografia temporale l'immagine e la pressione concepite dall'artista entrano in rapporto necessario con la forza di gravità, non solo come forza disgregante, ma anche come principio formativo. Queste opere vivono non a dispetto della gravità ma grazie a essa. Le Geografie temporali sono delle clessidre, simboli cari alle prime nature morte, a ogni vanitas, a ogni memento mori. Con il passar del tempo la composizione del quadro cambia, la cenere o il pigmento cade, il tempo segna il suo passaggio, ma il tempo che una Geografia temporale misura con la sua stessa forza di caduta non è solo il tempo della distruzione, dell'esaurirsi della vita. La simbologia cui l'orologio a polvere rimanda, infatti, è duplice: da un lato indica l'inesorabile finire della vita, dall'altro concede all'uomo il tempo della meditazione, della profondità, dell'arte, dell'ozio; come cresce la sabbia sul fondo dell'ampolla inferiore, così la vita prende forma nel suo scorrere, nel suo rapportarsi alle forze naturali e non si vanifica. Le Geografie temporali ci mostrano come il tempo perda in durata per acquistare peso: il senso dell'immagine non si consuma e la domanda dell'uomo dinanzi a essa continua a tornare.

In un'immagine è racchiuso il senso di orientamento dell'uomo sulla terra. Come ha scritto Federico Ferrari, «quando tutto nel nostro tempo sembra diventato calcolabile, determinabile, dipendente dalla volontà umana, l'opera d'arte rende al mondo la possibilità che appaia l'ignoto». Per noi oggi l'ignoto è la terra, l'agire di un santo, tutto ciò che è sporgersi oltre il mero funzionamento.

Joseph Wright of Derby con il dipinto del cotonificio al lavoro di notte ci mostra l'ingresso del pianeta nell'era del giorno senza notte. Sophie Ko con le sue opere si sporge nella notte, ed è in questo sporgersi nella notte che è possibile ridare un senso al giorno. Così il lavoro ha senso se ha fine con l'ozio, così un sapere ha valore solo quale restituzione alla vita. Questo buio in cui si sporgono le opere di Sophie Ko ci riapre gli occhi all'immagine di un sacrificio. Nel sacrificio si incontrano i santi e la terra. Sporgersi nella notte per riscoprire il senso del giorno, come quando vediamo scintille nella notte.



Joseph Wright of Derby, *Arkwright's Cotton Mills by Night*, 1782

## Leaning out into the night

Sophie Ko's saints of the earth

MAURIZIO GUERRI

Sophie Ko's exhibition *Sporgersi nella notte* [*Leaning out into the Night*] gives shape to words through images that sound ancient and familiar but also forgotten and incomprehensible. The very ancient word "saint" – and the word connected to it, "sacred" – survive in our time as if by inertia. We encounter saints every day – names listed on calendars, names of churches, streets, and squares – but there seems to be no trace left of their presence, no sign of life. The same occurs with the word "earth," which is, of course, the foundation of all human activity and appears as the place of production of all our food, a reserve of energies or a deposit of our waste, and finally, an image taken by a satellite, of a planet rotating in the unknown darkness of space.

Observing the painting *Arkwright's Cotton Mills by Night* by Joseph Wright of Derby (1782) we can see the thick and dark trees of the forest surrounding Nottingham, above them the sky, which is also dark and illuminated clouds pierced by the pale light of the moon. At the center of the image Arkwright's cotton mills are visible, a brick building of which we perceive the majesty, despite its place in the background: it is composed of at least four wings and is six stories high, immersed in the night. On the walls of the building, from each window, rays of light indicate that inside, even though it is night, the workers are at their looms. This painting is the first one to depict work interrupting the stillness of sleep and night. In other words, the painter displays the moment the sense of the words "saint" and "earth" is lost. The light coming from the windows violates the sacred nature of rest, imposing a time dominated by labor as the only possible time for men and the earth. The image of Arkwright's cotton mills coincides with the entrance of earth into a temporal dimension dictated by illumination round the clock, seven days a week, and is for this reason the portrait of the entire earth turned into the deposit and support of labor. The familiar image of the earth and of the men trapped by the labor system is represented with the awareness, brought on by the Enlightenment, that a new kind of temporality is dawning for the world.

If, on the one hand, it makes sense to think of man only in relation to work in the broadest sense, as a free action that gives shape to things and to itself, not every type of work, however, is free action and when it cannot be defined as free action then, instead of giving shape to things, it becomes estrangement of men and consumption of objects. Before the vision offered by *Arkwright's Cotton Mills* there exist traces of work conceived of as a continuous and infinite line, as a process that is carried out incessantly day and night, able to plan and reduce the earth to support and deposit. For the first time in universal history Western culture encounters the image of man as the producer of layers of earth and as its possible destroyer. The type of labor characterizing factories in Britain in the late 18th century – which spread across the world and lasts even to this day – abolishes the idea that the aim of *negotium* is *otium* – that free time is the completion of work. By forcefully illuminating night, by operating machines nonstop, man's free time is made to disappear. Work is no longer free action. Man can no longer see the sense, or the aim, of his physical effort, and the idea of a feast able to terminate and suspend work becomes unrepresentable.

*Sanctum* is what protects the *sacrum*, and in this sense “saint” is what allows and witnesses the existence of what is “sacred.” In his *Dictionary of Indo-European Concepts and Society*, Émile Benveniste, using a simple example, invites us to picture the sacred as a “wall” delimiting and protecting a “sacred” portion of earth. Thus, before the machines of Arkwright's cotton mills started turning, darkness protected the sacredness of sleep, of dreams, of silence. When the wall of darkness is violated, the sacredness of *otium* is also lost for men and for the earth. That's why today the words of Hölderlin's *Hyperion* sound enigmatic to us: “Man is a god when he dreams and a beggar when he thinks.” If poetry was once comprehensible only to a few, because of the inability of many to read and write, today it is incomprehensible in a different way, because perhaps now more than in the past the words that give life to it resound only as *flatus vocis*. For the hungry female workers of the beginning of the 20th century it was clear, however, that life is not worth living if bread is not accompanied also by roses.

We are involved daily in a systematic annihilation of the time and space of *otium* that grows with the insertion of every activity in the chronometric plan: according to the schedule imposed by the mechanical watch, instants are all identical and soluble, one minute equals one minute, be it day or night, one hour of work can be substituted by one hour worked by another laborer or by a machine, regardless of what the hands on the clock are indicating. The quality of lived instants is annulled in favor of quantitative substitutability. Temporal substitutability in turn creates the conditions for everything to be viewed as consumable matter or as a good, even the place where man is rooted, earth. In Marx's words: “Everything becomes saleable and purchasable . . . Not even

the bones of the saints are able to withstand this alchemy.” The Greek word *kairos*, “propitious moment,” is what we inherit from a temporal dimension that knows no substitutability, delay, exchange. Today we are only barely able to understand that an instant of love requires a “propitious moment” that is neither substitutable nor measurable, that pain allows no procrastination and that it cannot be sold or purchased.

The mechanical clock that dictates time in the painting by Joseph Wright of Derby and that, still today, sets the time of our world, constantly illuminated to make it look like it is always daytime, depends on the oscillating movement transformed into rotary motion, a type of motion that does not exist in nature and that is generated thanks to the suspension of all natural forces, including the force of gravity. The production of linear time, connected to the invention of the gear clock, is driven by a challenge to natural forces – in particular, gravitation – and this challenge is, on the whole, one of the leading motifs that can be recognized in every expression of our civilization. The extermination of the temporality of *otium* that has characterized global history since the 18th century means the exhaustion of free time. This history, and this temporality, impact man's freedom.

The works of Sophie Ko are born from the act of listening to and reappropriating these untimely words, “saint,” “sacred,” “earth”: How is it possible to grasp the sense of these words through images? Are not the words “earth” and “saint” necessary also today? To what degree do men continue to live in an era that is devoid of free time? In a letter dated 1942, Simone Weil wrote: “We are living in times which have no precedent, and in our present situation universality, which could formerly be implicit, has to be fully explicit. It has to permeate our language and the whole of our way of life. Today it is not nearly enough merely to be a saint, but we must have the saintliness demanded by the present moment, a new saintliness, itself also without precedent.” Weil has no doubt that the figure of the saint is one that is present in our world. Saintliness does not necessarily have to do with the Christian Church. Certainly, it is not something that must be searched for in the past, but here and now, by corresponding to that universality we participate in, a universality which has no precedents in the history of man. This passage in search of a “new saintliness” is something we can recognize in the dialogue between the “last pope” and Zarathustra. “‘What do I hear!’ said then the old pope, with intent ears; ‘O Zarathustra, thou art more pious than thou believest, with such an unbelief! Some god in thee hath converted thee to thine ungodliness.’”

Fight fear, heal, protect: these are the virtues of those who can be recognized as being saints. Something simple, archaic, universal yet at the same time terribly difficult and today mostly unknown. Actions responding to



unwritten laws and that, being eternal for this reason, escape those who must split the second. Ernst Jünger writes: “In every situation and in his relation to every man, the individual can become the brother – this is his genuine, his sovereign, trait. The origin of nobility was the task of protection – protection against the threats of beasts and monsters. This is the token of the aristocratic being, and it shines forth in the guard who secretly gives a piece of bread to a prisoner. Such actions can never cease, for the world subsists on them. They are the sacrifices upon which it rests.” The gesture of the guard who passes a piece of bread to the prisoner exceeds planning, it halts the passage of uniform time, it verges on sacrifice. This sacrifice is an eternal gesture of recognition that can be described with these words: “I am the other. You are me.”

“In every situation and in his relation to every man, the individual can become the brother”: following the entrance of the earth into the epoch of total illumination and of constant and productive acceleration, an attitude of regret for the past is a sentiment that makes us even more slaves, blinded, unable to observe what is taking place here and now. Not a nostalgic attitude, or the attitude of those who would like to conserve, but the inclination to acknowledge the other and so oneself is what can save us. Art and poetry testify that the sense of what the words “saint” and “earth” convey can live in any circumstance, in the midst of the most radical processes of destruction, even in the century of world wars and of mass exterminations. The sense of those words resounds in *Winter Evening* by Georg Trakl: “When snow falls against the window, / Long sounds the evening bell, / For so many has the table / Been prepared, the house set in order. / From their wandering, many / Come on dark paths to this gateway. / The tree of grace is flowering in gold / Out of the cool sap of the earth. / In stillness, wanderer, step in: / Grief has worn the threshold into stone. / But see: in pure light, glowing / There on the table: bread and wine.”

To acknowledge our relationship with sacredness and with the earth does not even mean to give oneself up to an abstract and generic sentiment of kindness. Trakl reminds us of this when he writes that “both evil and good have been prepared.” Exactly now, in every instant, the tragedy of our freedom is unfolding, freedom is in place in choices and in struggles, as we are told by the story of Saint Joan of the Stockyards by Brecht, where the choice for good must acquire a visible, concrete form, and must transform history: “One thing I’ve learned, and dying I will tell you: . . . Can you think of anything that has no consequences? I, for instance, have done nothing. For nothing, however good it looks, should be termed good unless it really helps, and nothing counted honorable but what irrevocably changes the world.”

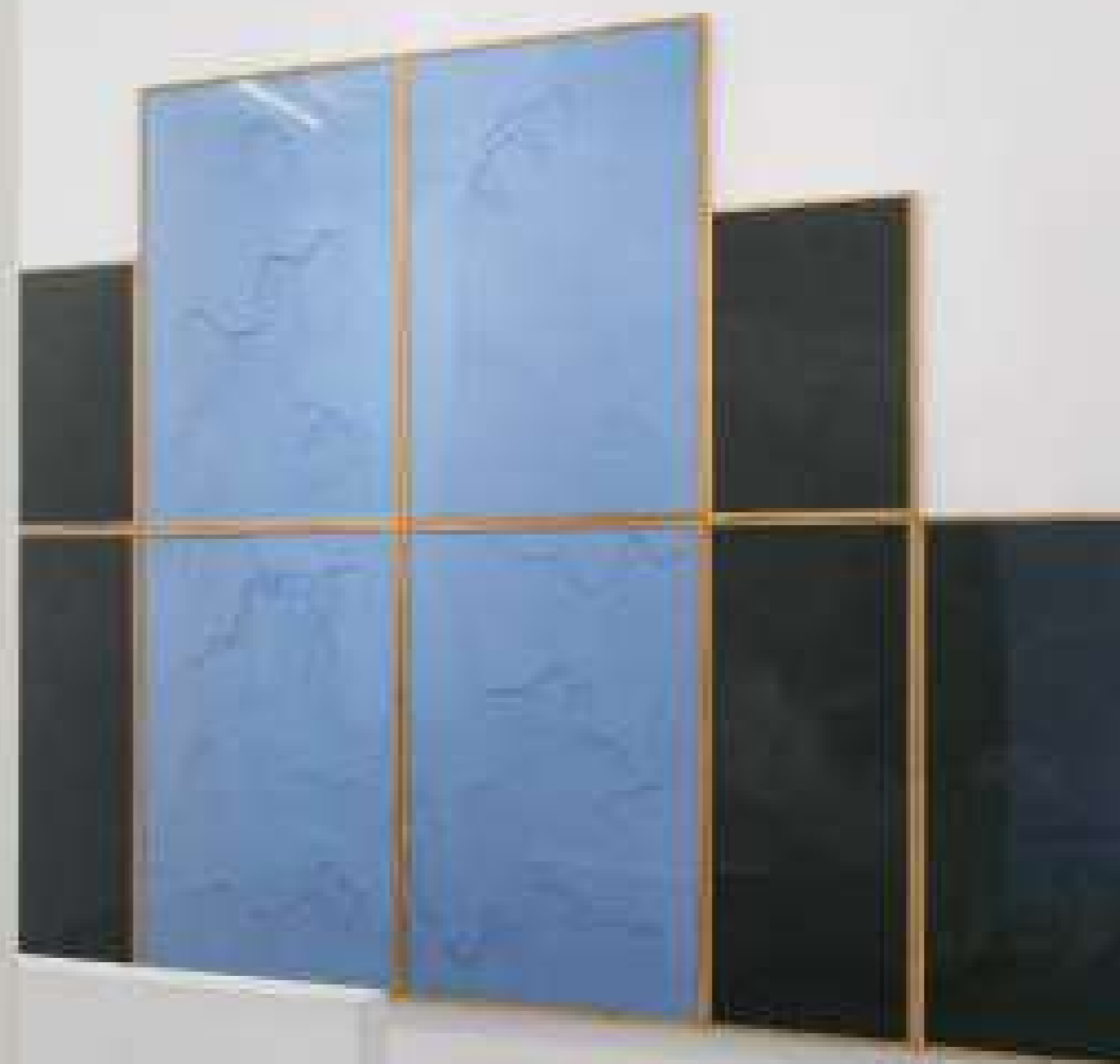
The functioning of the world, constantly illuminated to create the appearance of perpetual daytime, rests on a linear time that suspends the force of gravity. The works of Sophie Ko, and in particular the *Temporal Geographies*, direct our gaze toward gravity and make it visible, as the foundation of the relationship between man and the earth. Earth acquires weight not as a body but as a body amongst bodies, not as a mere support of man’s work, but as our provenance and destination, common land, the place of mutual recognition. In an essay on the transformation of the sense of the earth following the Copernican Revolution, Edmund Husserl reminds us that although man may be equipped with technical means and is able to observe the earth from afar, “there is only one humanity and one earth – all the fragments which are or have been separated from it belong to it.”

In a *Temporal Geography*, the image and the pressure conceived by the artist enter into a necessary relationship with the force of gravity, not only as a disintegrating force, but also as a principle of formation. These works live not despite gravity but thanks to it. The *Temporal Geographies* are hourglasses, symbols that are to be found in many of the first still lifes, in every *vanitas*, in each *memento mori*. With the passage of time the composition of the paintings changes, the ash or the pigment falls off, time marks its passing, but the time that a *Temporal Geography* measures with its own impact force is not only the time of destruction, of the exhaustion of life. The symbolism evoked by the hourglass is, in fact, double: on the one hand it indicates life’s inexorable coming to an end, on the other it grants man the time of meditation, depth, art, *otium*; like the sand gathering on the bottom of the lower bulb, so life acquires its shape in its passing, in the way it relates to natural forces, and is not negated. The *Temporal Geographies* show us that time loses duration to acquire weight: the sense of the image is not consumed and the question man poses when facing it keeps coming back. An image encloses the sense of direction of man on earth. As Federico Ferrari has written: “When everything, in the times we live in, seems to have become calculable, determinable, dependent on human will, artworks offer the world the possibility for the unknown to appear.” For us, today, the unknown is earth, the actions of a saint, everything that means going beyond – leaning away from – mere functioning.

With the painting of the cotton mills running at night, Joseph Wright of Derby is showing us the planet entering an age made of days without nights. The work of Sophie Ko leans out into the night, and it is exactly by leaning out into the night that it becomes possible to give meaning to the day. Thus work has meaning if it ends with *otium*, and knowledge has meaning as restitution to life. This darkness into which the works of Sophie Ko lean reopens our eyes to an image of sacrifice. In this sacrifice, we meet saints and the earth. To lean out into the night to rediscover the meaning of day, the way we see sparks at night.



*I frutti della terra*, ed. unica +, p.a. 2012, 30x45 cm





*Del cielo e della terra, Geografia temporale, 2018*  
pigmento puro; polittico | pure pigment; polyptych, 300x415 cm

*San Sebastiano, Geografia temporale*, 2017  
pigmento puro, grafite | pure pigment, graphite, 39x32 cm



*Santa Dorotea*, 2018, piombo, fiori | lead, flowers, 84x57 cm





*Santa Lucia, Geografia temporale*, 2017, grafite | graphite, 160x60 cm

*Una goccia, Geografia temporale*, 2017, pigmento puro | pure pigment, 35x25 cm









*Sporgersi nella notte*, 2017  
giornale, ali di farfalle, piombo | newspaper, butterfly wings, lead, 10x15 cm

## Sporgersi nella notte

Atto Primo: San Martino

GASPARE LUIGI MARCONE



*San Martino*, 2018

terra, pigmenti puri, Cymothoe Sangaris, site-specific  
earth, pure pigments, Cymothoe Sangaris, site-specific

*San Martino* di Sophie Ko è il primo “atto” di un progetto più esteso intitolato *Sporgersi nella notte*.

L’installazione (pittorica?) è uno strato di terra ricoperta da polvere di pigmenti puri, rossi; un “sentiero” divide il lavoro stratificato a pavimento e apre a un nuovo percorso, non solo mentale. Un nuovo Velo di Maya, già strappato. È una rievocazione del celebre gesto di Martino di Tours (IV secolo) militare, eremita, vescovo, fondatore del monachesimo in Occidente, poi santificato. Il santo taglia il suo mantello offrendone una parte a una persona bisognosa; forse questo gesto è avvenuto durante una ronda “nella notte”. Storia, fede, leggenda si fondono.

Nel lavoro di Sophie Ko non vi sono dogmi, né cristiani né laici; la santità è qualcosa di più assoluto. Un parallelismo vi può essere nell’“atto di donazione”. L’atto del santo diviene atto artistico. Atto puro come il pigmento puro. “Il colore puro è la potenza di una forza metamorfica che non ha fine” ha scritto, giustamente, Federico Ferrari. L’opera si “sporge” e si “porge”. L’umanità è bisognosa di arte, è necessario un lembo di mantello con cui coprirsi. Una donazione che è un’azione di coraggio, è necessario affrontare le tenebre. La notte è ricca di meraviglie.

La polvere colorata protegge la polvere terrena; la terra e la Terra si fondono nella figura di una madre, base depositaria dell’essere umano. Madre come origine e destino. Il rosso, nelle sue varie sfumature, è sangue, carne, vita, passione, amore, alba e tramonto. Un’atmosfera fragile, delicata e fugace permea questo lavoro; la protezione del pigmento puro sembra troppo effimera come la “polvere” sulle ali di una farfalla. Il volo potrebbe essere minacciato da uno sguardo distruttivo. Alzando lievemente la testa però tutto cambia perché questa farfalla è immobile, una forma eterna, nella sua perpetua trasformazione. La mente dell’artista come una crisalide ha generato la sua opera. Dalla terra al cielo, e viceversa, senza soluzione di continuità. È l’idea di metamorfosi originaria che con la sua solidità dona una più sincera speranza, una libertà infinita. *Eadem mutata resurgo*.



## Leaning out into the night

Act One: Saint Martin

GASPARE LUIGI MARCONE

Sophie Ko's *San Martino [Saint Martin]* is the first "act" in a broader project entitled *Sporgersi nella notte [Leaning out into the night]*. The (pictorial?) installation is composed of a layer of earth covered with pure, red powdered pigments; a "path" divides the stratified work on the floor and offers the possibility of a new, not solely mental exploration. A new Veil of Maya, already ripped. The work references the celebrated gesture by Martin of Tours (4th century), soldier, hermit, bishop, a founder of monasticism in the West and later sanctified. The saint cut his cloak in two, offering part to a person in need; this gesture perhaps occurred during a patrol "in the night". History, faith and legend coalesce.

There are no dogmas, neither Christian nor secular, in the work of Sophie Ko; sanctity is something more absolute. One parallel may lie in the "act of donation". The act of the saint becomes an artistic act. A pure act like the pure pigment. "Pure color is the force of metamorphic strength that has no end", as Federico Ferrari has rightly written. The work "leans out" and "offers itself". Humanity needs art, a shred of cloak with which to cover oneself is necessary. A donation that is an act of courage is needed to tackle the darkness. The night is rich in wonders.

The coloured powder protects the terrestrial powder; the earth and the Earth fuse into the figure of a mother, fundamental basis of the human being. Mother as origin and as destiny. The red, in its various shades, is blood, flesh, life, passion, love, dawn and dusk. A fragile, delicate and elusive atmosphere permeates this work; the protection of the pure pigment seems all too ephemeral like the "dust" on the wings of a butterfly. Flight may be threatened by a destructive gaze. However, raising one's head slightly, everything changes because this butterfly is immobile, an eternal form in its perpetual transformation. The mind of the artist like a chrysalis has generated its work. From land to sky, and vice versa, without interruptions. It is the idea of original metamorphosis that with its solidity donates more sincere hope, an infinite freedom. *Eadem mutata resurgo.*



## La materia e l'estasi

FEDERICO FERRARI

L'arte si manifesta come una tensione verso ciò che la trascende, verso un'immagine inattingibile ed assoluta. Il resto, tutto quello che da circa un secolo vediamo passare davanti ai nostri occhi, la massa informe di esperimenti, la cui consistenza, per lo più, è pari a quella di una partita a carte all'osteria, è solo segno di una dispersione della tensione originaria di Lascaux, dello stupore infinito che portò i primi uomini a tracciare immagini di ciò che li superava, di ciò che li portava oltre la condizione animale, dando origine all'arte, da una parte, e alla civiltà umana, dall'altra.

Se c'è un futuro dell'arte questo si situa nella preistoria, in ciò che, non in senso cronologico, ma assoluto, precede la storia. Occorre abbandonare l'idea stessa che l'arte abbia una storia, una direzione, un'evoluzione. L'arte non evolve: è la semplice ripresa infinita di un medesimo gesto.

Non c'è alcuna nostalgia in tale visione dell'arte. C'è solo la consapevolezza che sia necessario sbarazzarsi di una concezione fuorviante della prassi artistica, per riprendere un gesto atemporale, che non appartiene al passato più di quanto appartenga al presente e al futuro. Si tratta di riprendere un gesto che sospende l'idea stessa di tempo, di tempo come cronologia e concatenazione di istanti teleologicamente orientati.

Se l'arte è sempre preistorica è, in fondo, perché l'arte è l'immagine dell'eterno, di una sospensione del tempo, qui e ora, nella materia stessa dell'opera. Ogni volta di nuovo, assolutamente, l'eterno che si rende visibile.

*Al limite, basterebbe una sola opera per comprendere l'intera storia dell'arte. Allora, prendi un'opera e guardala fino a quando in quell'opera vedrai tutte le altre, tutte quelle del passato e tutte quelle che verranno, nessuna esclusa. A quel punto, potrai fare a meno anche di quella, poiché l'arte è una finestra per accedere a un'altra visione del mondo.*

L'opera d'arte è ciò che resta di un'esperienza mistica della realtà. Contrariamente a quel che saremmo tentati di credere, una tale esperienza non coincide necessariamente con una pratica religiosa, ma con una forma di conoscenza del reale, della materia che assume altre forme rispetto alla religione e apre su altri mondi rispetto alla trascendenza religiosa. Quella dell'arte è un'esperienza che opera un'incisione sull'esistente, quasi uno squarcio, aprendo il corpo del reale a qualcosa che va oltre la cosa, che trascende l'ente senza per questo rinviare, necessariamente, a un mondo ultraterreno o a Dio. In questo senso, ridurre l'arte ad un momento del religioso significa non aver compreso che la religione descrive solo un aspetto dell'esperienza mistica. L'estasi mistica è primariamente l'esperienza di un'immagine del mondo ridotto a nulla. Non c'è molto da raccontare di un'estasi, salvo la certezza di aver visto quel che c'era da vedere, cioè, la pienezza di senso del nulla.

Una tale esperienza potrebbe essere indicata con una parola classica: bellezza. La bellezza – in tutte le sue forme – è la questione dell'arte. La trascendenza dell'arte si dà, infatti, nel bello, in ciò che porta l'uomo fuori di sé, nel rapimento dello sguardo estasiato che l'opera suscita. Un'opera che non sia capace di bellezza non è un'opera: al limite, ed è comunque assai raro, è un esercizio intellettuale (il *ready-made* di Duchamp e poco altro – il resto non sarà nemmeno degno di nota tra cento anni).

L'intellettualizzazione dell'arte – messa in atto, da una parte, dalla cultura accademica e, dall'altra, da una variegata moltitudine di semianalfabeti – è il travisamento, più tragicamente gravido di conseguenze, di quel che di meglio ha prodotto l'arte dell'ultimo secolo. La riduzione dell'opera a un concetto visivo (sic), a una riflessione politica o all'espressione di una biografia per immagini hanno impoverito, fino alla devastazione grottesca postmoderna e postproduttiva, il senso stesso del gesto artistico, l'apertura a quell'estasi di mondo che l'opera conteneva, rendendo l'arte qualcosa di molto di più e di molto diverso da tutte le altre prassi umane.

La riduzione dell'arte a veicolo di significati è stata così potente negli ultimi cento anni da rendere pressoché impossibile concepire un'opera che sia pura esposizione estatica alla materia, al miracolo che la materia è in sé.

Così, non c'è da stupirsi se oggi un'opera che porti in sé questa tensione irrisolvibile tra la materia e l'estasi divenga quasi invisibile. Eppure, benché per la maggior parte dei contemporanei l'idea che l'arte sia un accesso a una dimensione mistica della materia sia dell'ordine dell'assurdo e dell'anacronistico, da un punto di vista artistico, cosa la contemporaneità prediliga non ha nessun interesse, perché l'arte non è legata al tempo: l'arte è la sospensione del

tempo storico. Tanto più un'opera è specchio del proprio tempo, tanto più si vuole come autorappresentazione delle grandezze e delle miserie della società contemporanea, tanto meno è arte. L'arte ha davvero forza quando mostra un mondo possibile; che un altro mondo è possibile, sempre, qui e ora.

Di fronte alle teorie critiche progressiste o catastrofiche dell'arte contemporanea, occorre affermare che non esiste una storia dell'arte. L'arte non ha storia. L'arte ha solo attualità: è sempre in atto. È quindi inutile cercare di rintracciare una serie di cause ed effetti nella massa di opere che l'umanità ci ha lasciato. Nessuna collocazione e datazione svelano il senso di un'opera d'arte. Per comprendere, datazioni e collocazioni certamente *spiegano* le condizioni sociali, storiche e culturali in cui un'opera ha potuto vedere la luce, ma non dicono assolutamente nulla del senso di quell'opera, dell'estasi che essa rappresenta. Al limite, un'opera può presentarsi come una geografia temporale, cioè come segno, grafo o graffito di uno spazio che è sempre altrove rispetto a quel lo in cui l'opera nasce e di un tempo che sospende ogni dimensione cronologica della storia. L'opera è il luogo, infinitamente in tensione, di questa sospensione spazio-temporale.

Così come è insensato trovare cause ed effetti nel succedersi e avvicinarsi delle opere, allo stesso modo è inutile cercare una direzione dell'arte, una sua tendenza, un suo avvenire. L'arte non ha né passato né avvenire, né avanguardie né retroguardie, ma apparizioni, ogni volta singolari, di immagini che rientrano in una metamorfosi infinita della materia. In questo senso, i disegni di Lascaux sono altrettanto attuali dell'ultima opera di arte contemporanea. Una grande opera tiene in sé tutti i tempi, per sospenderli tutti. Nella *Commedia* di Dante tutte le epoche si pongono sullo stesso piano temporale, tutto è contemporaneo.

La Storia è sempre storia di ciò che ha vinto: storia dei vincitori. In questo senso, lo storico – e ancor più il senso comune – assume come scontato lo sguardo del vincitore, tendendo a dimenticare tutte le altre vie possibili. Ma ogni epoca è ricca di possibilità. La Storia seleziona alcune di queste possibilità e occulta tutte le altre. Un gesto artistico radicale, oggi, dovrebbe indagare le possibilità scomparse dell'arte; quelle possibilità che hanno avuto un'attualità prima che venisse istituita una storia dell'arte. In questo senso, sostengo che l'arte è preistorica. L'arte è la possibilità infinita di riattualizzare tutte le possibili vie.

*Quello che stai leggendo e che io sto provando, con grande difficoltà, a scrivere non è un discorso anti-moderno. Questo discorso non è né moderno né anti-moderno. Cerco solo di dire qualcosa che mandi in frantumi l'idea stessa di storia. Vorrei affermare qualcosa che si ponga fuori del tempo. Certo, verrà uno storico o un sociologo che mi spiegherà che nessun discorso è fuori dal tempo, che tutto*

*è determinato dalle condizioni sociali, economiche e culturali di un'epoca. Sarà senz'altro così. Ma mentre io so che il nucleo del gesto artistico è intemporale, è l'esperienza stessa dell'intemporale, lui, tanto lo storico quanto il sociologo, probabilmente da questo pensiero non è mai stato nemmeno sfiorato... ed è per questo che, in quel che scrive sull'arte, dell'arte restano solo scorie. In fondo, il suo discorso, intellettualmente accorto, guarda il dito e non vede la luna.*

Quel che gli artisti hanno mostrato attraverso le loro opere è lo spazio di una visione. L'arte è l'insieme delle visioni che gli artisti hanno saputo cogliere al di là del quotidiano vedere. L'arte non aiuta a vedere meglio, ma mette nella condizione di vedere ciò che la vista non vede: l'arte è visione e l'artista un visionario.

Se l'arte è visione, va anche aggiunto che è visione di nulla, del nulla che sostiene ogni cosa. Attraverso una visione, un'opera visionaria, non si ha accesso a un'immagine ultima, per esempio, Dio, ma al nulla che sostiene ogni vedere, ogni cosa, ogni immagine. L'arte dissolve la consistenza e l'illusione di permanenza della cosa (l'idea che solo le cose esistano), per affidarla al nulla che essa, la cosa, contiene. Nella visione, nel passaggio infinitesimo tra la cosa e il nulla, risiede la bellezza. La bellezza è l'istante struggente di un passaggio. L'opera d'arte ne è il testimone.

L'artista è colui che si pone in attesa della visione della bellezza. La sua è un'attesa senza alcuna certezza. Egli attende, anzi, di uscire da sé, dalle proprie sicurezze, per accedere al ritmo profondo della materia che ha davanti a sé. La bellezza è l'articolarsi di questo ritmo profondo.

L'opera d'arte è, così, lo spazio miracoloso in cui l'attesa, accedendo all'estasi, si fa visione. Una grande opera contiene sempre questa dimensione di attesa. Attesa di cosa? Attesa di quell'istante, indipendente da ogni volontà soggettiva, in cui il mondo si torce su se stesso, si rivolta *inside out*, per mostrare la faccia invisibile del visibile. La visione di questa torsione è la dimensione mistica di ogni opera d'arte: una mistica della bellezza o, ed è lo stesso, una mistica del nulla.

L'arte non ha alcun significato. È forse allora insensata? No, perché l'arte attinge il nucleo pulsante del senso. Qual è questo nucleo? Il nulla. Il senso, infatti, è l'esperienza stessa dell'azzeramento di ogni significato possibile. Quando ogni significato, ogni sistema di spiegazione, razionale o irrazionale che sia, è ridotto a silenzio, in quel preciso istante attingiamo, ormai fuori di noi e dalle nostre certezze, la possibilità di un senso, in cui non c'è più nulla da capire. Resta solo la presenza pulsante e cangiante dell'opera. Si è oltre la dimensione del sapere e si entra nel territorio inclassificabile di una donazione di senso in cui, come disse giustamente un critico, *presentness is grace*.

*A che scopo affaticarsi ad elaborare un discorso? Quale inconsapevole retaggio illuminista ti guida? Come se si trattasse di convincere, di persuadere... come se ci fosse qualcosa che sia possibile comprendere attraverso le parole. Quando, in realtà, o sei capace di estasi, o sei in grado di perderti nella massa di colore che sta davanti a te, nelle forme che si disegnano sulla superficie dello spazio, per poi svanire e ricomparire; o hai sentito, almeno una volta, lacrime di gioia o di dolore scendere dai tuoi occhi davanti a un'opera, oppure è totalmente inutile che tu legga per cercare di capire, perché non c'è proprio nulla da capire nell'arte: l'arte è estasi davanti alla bellezza, dolcissima e crudele, del mondo, del suo apparire e svanire senza fine.*

Scrivere di questa esperienza estatica ha un duplice significato. In primo luogo, ricordare che l'arte è la geografia temporale di uno spazio e di un tempo che vanno al di là di quelli in cui siamo affacciati nello scorrere dei giorni e delle opere, senza per questo avere in nessuno spregio né le opere di un'umanità che lotta per la sopravvivenza né i giorni che portano felicità e dolori di generazione in generazione. Anzi, è solo alla luce di quell'al di là o quell'al di qua dei giorni e delle opere che sia i giorni sia le opere assumono tutto il loro senso e mostrano tutta la loro bellezza, diventando così difficili da abbandonare alla fine del tempo che ci è dato di vivere. In secondo luogo, questo sisifeo atto di scrittura significa spingere la parola critica fino al parossismo della sua dissoluzione nell'estasi dell'opera. L'elemento mistico a cui l'estasi apre non impone di tacere ma di esporsi all'inesprimibile. Solo così la parola può tener traccia, in sé, di quell'inesprimibile che è consapevole di non poter esprimere.

Materialismo estatico significa rendere alla materia il suo lato miracoloso: il miracolo che qualcosa esista. Significa, detto altrimenti, liberare la materia dall'astrazione che la riduce a semplice materiale manipolabile. La materia è l'elemento fondante del tutto. Solo lasciando alla materia la propria libertà metamorfica, la propria capacità di creare infinite forme di vita, si accede alla dimensione di un'estasi di senso, in cui ogni cosa appare come miracolo. In questo modo, la materia diviene il luogo di accesso a un'altra dimensione, a una metamorfosi assoluta e senza fine. E il mondo trova il suo incanto.

Quando tutto nel nostro tempo sembra diventato calcolabile, determinabile, dipendente dalla volontà umana, l'opera d'arte rende al mondo la possibilità che appaia l'ignoto. In questo l'arte, assieme alla cosmologia e alla microfisica, è l'ultimo custode di uno stupore primordiale davanti alla materia dell'universo, materia che ci penetra e di cui siamo composti. Ma mentre la scienza imprigiona lo stupore nella gelida bellezza della formula matematica, l'arte lo fa risplendere nella luminosità dell'immagine.



Il gesto che l'artista compie nella creazione di un'immagine si limita, quindi, a porsi all'ascolto del ritmo metamorfico della materia. L'artista è il sismografo di un ritmo assoluto – che non imita nulla e non può essere imitato – che scaturisce dalle profondità della materia. Ritmo attraverso il quale la materia si dà una forma. Forma, immagine di nulla e destinata al nulla. Forma esposta a continui crolli, disfacimenti, defigurazioni che sono, al contempo, apertura a nuove figure, immagini e forme. La materia è la cassa armonica del ritmo di una figurazione/defigurazione infinita. L'arte ne è il testimone estatico.

L'artista deve porsi fuori di sé, entrare nella materia, sentire la materia di cui egli stesso è composto, per poter dare origine all'opera. Senza questa estasi non si dà opera, ma solo astrazione e costruzione intellettuale di un senso infondato e limitato.

Reagendo all'indigestione di significato che l'arte novecentesca ha provocato, il materialismo estatico predilige austerità, serietà e povertà di significati. Detto altrimenti, il gesto materialista non è interessato a comunicare messaggi ma solo ad esporre alla nuda verità di un'opera che è segno di nulla.

L'opera d'arte è semplicemente forza, pura energia, che ci sottrae ai confini angusti di un mondo ridotto a significato, per renderci alla vita, alla potenza metamorfica della materia.

L'arte è una finestra spalancata sulla metamorfosi infinita.

Tutti i significati svaniscono. Solo l'esperienza estatica resiste.

*Non ascoltare me, ma il ritmo della materia. Abbandona la testarda volontà di voler attribuire un significato a tutto, di voler fissare il mondo in un'unica figura. Lascia crollare le tue certezze, come crolla la materia nell'opera che hai davanti agli occhi. Esci da te stesso. Diventa quel crollo. Inizierai forse davvero a vivere, per la prima volta e per sempre.*

(2016)

Questo scritto è stato pubblicato per la prima volta nel catalogo di Sophie Ko *Terra. Geografie temporali*, Galleria de' Foscherari, Bologna 2016, in occasione dell'omonima personale.





*Trittico di Via Saronno, Geografia temporale, 2016, pigmento puro | pure pigment*  
220x40, 240x60, 220x40 cm, collezione privata | private collection

## Matter and ecstasy

FEDERICO FERRARI

Art manifests itself as a yearning towards what transcends it, towards an unattainable, absolute image. Everything else, everything that has passed before our eyes for about a century now, the shapeless clump of experiments, for the most part with all the depth and substance of a bar-room card game, is just marks the dispersion of Lascaux's original yearning, the infinite awe that spurred the first humans to trace images of something beyond them, something that took them beyond the animal state, engendering art, on the one hand, and human civilization, on the other.

If art has a future, it lies in prehistory, in what comes before history, not in a chronological sense, but an absolute one. We must let go of the very idea that art has a history, a direction, an evolution. Art does not evolve: it is the simple the infinite reprise of the same act.

There is no nostalgia in this vision of art. There is only an awareness that it is necessary to dispose of a misleading conception of artistic praxis, and return to an atemporal act, which does not belong to the past any more than it belongs to the present and future. It is a question of reprising an act that suspends the very notion of time, of time as a chronology and chain of teleologically oriented moments.

If art is always prehistoric, it is, in the end, because art is an image of what is eternal, of a suspension of time, here and now, within the very substance of the work. Each time utterly anew, the eternal becoming visible.

*If it came down to it, a single work would be enough to let us grasp the entire history of art. So, take a work of art and look at it until within that work you can see all the other works, all those of the past and all those yet to come, without exception. At that point, you could even do without that one work, because art is a window onto another vision of the world.*

A work of art is what remains of a mystical experience of reality. Contrary to what we might think, this kind of experience is not necessarily tied to any religious practice; it is a form of knowledge of reality, of matter, which takes shapes other than religion and opens onto worlds other than religious transcendence. The experience of art is one that makes an incision, almost a tear, in what exists, opening the body of reality to something that goes beyond things themselves, that transcends being without necessarily referring to an otherworldly realm or to God. In this sense, reducing art to a facet of the religious sphere means failing to understand that religion describes only one aspect of mystical experience. Mystical ecstasy primarily means experiencing an image of the world reduced to nothing. There isn't much to be related about a moment of ecstasy, except the certitude of having seen what there was to see, that is, the world of meaning that lies in nothingness.

This kind of experience could be described with a classic word: beauty. Beauty—in all its forms—is art's main concern. Indeed, the transcendence of art lies in what is beautiful, in what transports human beings out of themselves, in the rapture of the ecstatic gaze that the work inspires. An artwork incapable of beauty is not an artwork: at best, and even this is rare, it is an intellectual exercise (Duchamp's *readymade* and little else—the rest will not even be worthy of mention a hundred years from now).

The intellectualization of art—carried out, on the one hand, by academia, and on the other by a motley horde of semi-illiterates—is a misrepresentation, and the most tragically consequential one, of the finest things art has produced over the last century. The reduction of the artwork to a visual concept (sic), to a political reflection or a biography expressed in images has impoverished—culminating in the grotesque postmodern and postproductive devastation—the very meaning of the artistic act, the work's opening onto the ecstasy of the world, which made art something much greater and very different from all other human practices.

Art's reduction to a vehicle for meaning has been so drastic over the last hundred years that it has become almost impossible to conceive of an artwork being purely an ecstatic exposure to matter, to the miracle of matter in and of itself.

So it's not surprising that today, work which contains this irresolvable tension between matter and ecstasy has become almost invisible. And yet, though for most contemporaries the idea that art allows access to a mystical dimension of matter lies in the realm of the absurd and anachronistic, from an artistic standpoint the predilections of contemporary culture are of no concern, because art is not bound to time: art is the suspension of historical time. The more a work

reflects its own time, the more it is meant to depict the glories and ignominies of contemporary society, the less it is art. Art is truly powerful when it points to a possible world; to the fact that another world is possible, always, here and now.

In response to critical theories of contemporary art that speak of progress or catastrophe, one must answer that there is no such thing as art history. Art has no history. Art only has currency: it is always current. So there is no point in tracing a sequence of causes and effects in the vast body of artworks that humanity has bequeathed us. No context or dating can reveal the meaning of an artwork. To be clear, dating and context certainly explain the social, historical and cultural conditions in which a work came about, but say absolutely nothing about the meaning of that work, the ecstasy it portrays. If anything, a work can present itself as a temporal geography, that is, as a mark, graph, or graffito of a space that is always elsewhere with respect to where the work is born, and a time that suspends every chronological dimension of history. The work is the infinitely tensioned locus of this suspension of space and time.

Just as it is senseless to look for causes and effects in the succession or alternation of works, it is pointless to look for art's direction, its drift, its future. Art has no past or future, neither vanguards nor rearguards, but rather, apparitions—unique every time—of images that are part of an infinite metamorphosis of matter. In this sense, the drawings of Lascaux are just as current as the latest work of contemporary art. A great work encompasses all times, suspending them all. In Dante's *Divine Comedy*, all epochs are placed on the same temporal plane; everything is contemporary.

History with a capital H is always the history of what has won: the history of the victors. In this sense, the historian—and to an even greater extent, popular opinion—takes the victor's view for granted, tending to forget all other possible paths. But every era is full of possibilities. History singles out a few of these possibilities and obscures the rest. A radical artistic gesture, today, is one that explores the vanished possibilities of art; the possibilities that were extant before any art history was established. In this sense, I believe that art is prehistoric. Art is the infinite possibility of bringing all possible paths back into the present.

*What you are reading and what I am trying, with great effort, to write, is not an anti-modern discourse. This discourse is neither modern nor antimodern. I am simply trying to say something that will blow the very idea of history to bits. I would like to declare something that stands outside of time. Of course, a historian or sociologist will come along to explain to me that no discourse lies outside of time, that everything is determined by the social, economic, and cultural con-*



*Colmo di luce oscura, Geografia temporale, 2018*  
cenere d'immagini bruciate | ashes of burned images, 90x70 cm

*ditions of a given era. I don't dispute that. But while I know that at its core, the artistic act is atemporal, that it is the very experience of atemporality, this thought has probably never crossed the minds of either historian or sociologist... and that is why, in what they write about art, all that is left of art is the husk. In the end, their discourse, however intellectually incisive, sees the trees and not the wood.*

What artists have shown through their works is the space of a vision. Art is the collection of visions that the artists have managed to glimpse, above and beyond everyday sight. Art does not help us see more clearly, but puts us in a position to see what sight cannot see: art is vision and the artist is a visionary.

If art is vision, one should add that it is a vision of nothing, of the nothingness that underpins everything. Through a vision, a visionary work, we do not arrive at an ultimate image, such as God, but at the nothingness that underpins every vision, every thing, every image. Art dissolves the thing's substance and illusion of permanence (the notion that only things exist), entrusting it to the nothingness that the thing contains. In the vision, in the infinitesimal transition from thing to nothing, lies beauty. Beauty is the aching moment of a transition. The work of art bears witness to it.

The artist is someone who waits for the vision of beauty to appear. This wait has no guarantee of success. Rather, artists wait for the chance to emerge from themselves, from their own certainties, and enter the deeper rhythm of matter. Beauty is the unfolding of this deeper rhythm.

The work of art is therefore the miraculous space in which the wait, arriving at ecstasy, becomes vision. A great work always contains this aspect of anticipation. Anticipation of what? Anticipation of the moment, independent of any subjective will, in which the world twists around on itself, turns inside out, to show the invisible face of the visible. The vision of this twist is the mystical aspect of every work of art: a mysticism of beauty, or—and it is one and the same—a mysticism of nothingness.

Art has no meaning. Is it therefore meaningless? No, because art touches the pulsing core of meaning. What is this core? Nothingness. For the meaning is the very experience of expunging every possible meaning. When every meaning—every system of explanation, be it rational or irrational—is silenced, that is the moment in which we move outside of ourselves and our certainties and reach the possibility of a meaning, in which there is nothing left to understand. There is only the pulsing, shimmering presence of the work. We move beyond the realm of knowledge and into the unclassifiable domain of a bestowal of meaning in which, as one critic aptly put it, presentness is grace.

*What is the point of struggling to formulate a discourse? What unconscious holdover of the Enlightenment is guiding you? As if it were a question of convincing, persuading... as if there were something that could be understood through words. When, in fact, either you are capable of ecstasy, capable of losing yourself in the swarm of color in front of you, in the forms that unwind across the surface of space, only to vanish and reappear; either you have felt, at least once, tears of joy or pain stream from your eyes when standing before a work, or there is no point in all in reading this try to understand, for there is nothing to be understood in art: art is ecstasy before the sweet, cruel beauty of the world, of its endless manifestation and vanishing.*

Writing about this ecstatic experience implies two things. First, observing that art is the temporal geography of a space and time that reach beyond the ones we hurry through in this river of days and of works, without suggesting any disdain for the works of human beings struggling for survival or the days that bring happiness and grief from generation to generation. Rather, it is only in light of this here-and-beyond of days and works that both days and works take on their meaning and show all their beauty, becoming so hard to let go when we come to the end of our allotted time. Second, this Sisyphean task of writing implies pushing the critical word to the brink of its dissolution into the ecstasy of the work. The mystical element opened up by ecstasy does not demand that we be silent, but that we expose ourselves to the inexpressible. Only then will words hold a trace of that inexpressible thing they know they cannot express.

Ecstatic materialism means recovering the miraculous side of matter: the miracle that something exists. It means, in other words, freeing matter from the abstraction that reduces it to mere manipulable material. Matter is the foundation of everything. Only by allowing matter to preserve its metamorphic freedom, its capacity to create infinite forms of life, can one enter the dimension of an ecstasy of meaning, in which everything can be seen as a miracle. Matter thus becomes the point of access to another dimension, to an absolute, endless metamorphosis. And the world finds its enchantment.

When everything in our time seems to have become calculable, determinable, dependent on human will, works of art restore the possibility of something unknown appearing in the world. In this sense, art, along with cosmology and microphysics, is the last bulwark of a primordial awe inspired by the substance of the universe, the substance that permeates and composes us. But while science imprisons awe in the gelid beauty of mathematical formulas, art makes it shine in the resplendence of the image.

And so all that the artist does in creating an image is simply listen to the metamorphic rhythm of matter. The artist is the seismographer of an absolute rhythm—which imitates nothing and cannot be imitated—springing from the depths of matter. A rhythm through which matter gives itself a form. Form, the image of nothing and destined for nothing. A form exposed to constant collapse, crumbling, disfiguration which, at the same time, ushers in new figures, images and forms. Matter is the sounding board for the rhythm of an infinite figuration/disfiguration. Art is its ecstatic witness.

Artists must stand outside of themselves, enter into the heart of matter, feel the matter of which they themselves are composed, in order to engender the artwork. Without this ecstasy there is no artwork, merely the abstraction and intellectual construction of an unfounded, limited meaning.

In response to the glut of meaning that twentieth-century art has produced, ecstatic materialism favors austerity, gravity, and paucity of meaning. In other words, the materialist act is not interested in conveying messages, but only in exposure to the naked truth of a work that points to nothing.

The work of art is simply power, pure energy, which plucks us from the narrow confines of a world reduced to meaning, and restores us to life, to the metamorphic power of matter.

Art is a window thrown open onto infinite metamorphosis.

All meanings vanish. Only the ecstatic experience persists.

*Don't listen to me, but to the rhythm of matter. Let go of the stubborn urge to attribute a meaning to everything, to lock the world into a single shape. Let your certainties collapse, just as matter collapses in the work you see before you. Step out of yourself. Become that collapse. You may truly begin to live, for the first time and forever.*

(2016)

This writing was published for the first time in Sophie Ko's *Terra. Geografie temporali* catalogue, Galleria de' Foscherari, Bologna, 2016, for the solo exhibition by the same title.

# Attendere

MARINA DACCI

Attendere  
Nascondere  
Volare  
Traghetare  
Camminare  
Ascoltare  
Cadere  
Respirare  
Purificare  
Cambiare

Sono i verbi che sovengono guardando le opere di Sophie Ko.

Credo la strada più proficua per avvicinarsi al suo lavoro non sia mentale, ma schiettamente fisica e sentimentale perché il suo lavoro è fortemente sinestesico. Nelle sue opere materia / spirito, presenza / assenza, ritmo/ silenzio, colore/ cammino si richiamano in un' eterna danza che ricuce, con un moto circolare, le categorie di spazio e tempo nella nostra esistenza. Circolare, come i voli delle sue farfalle, la cui fragilità è paradigma di solidità nella trasformazione. In questo cerchio, o meglio di questa spirale, *“la crisi non conduce alla morte, ma a una guarigione”*.

Incontrando i suoi ultimi lavori in *Sporgersi nella notte* le parole si srotolano così:

*L'attitudine*

*Coraggio senza volto  
Fatica generosa  
Silenzio nel fragore.*

*Nemmeno il pensiero più puro è puro come quel fuoco,  
Semenza calda di pigmenti adagiati  
Ove ombre si nascondono, mansuete nella terra scura,  
Foresta ondosa.  
Un piede dopo l'altro nella materia  
Che trasporta, trasmuta.*

*Il cielo e la luce  
Sapranno venire in pioggia  
A pulire...  
Per aprire un nuovo cammino.*

# Waiting

MARINA DACCI

Waiting  
Hiding  
Flying  
Ferrying  
Walking  
Listening  
Falling  
Breathing  
Purifying  
Changing

These are the verbs that come to mind looking at Sophie Ko's works.

I believe the most productive path to take in order to approach her work isn't through the mind but strictly through body and sentiments, because her work is powerfully synaesthetic.

In her works, matter/spirit, presence/absence, rhythm/silence, color/course evoke one another in a never-ending dance that weaves together, in circular fashion, the categories of space and time in our existence. Circular, like the flights of her butterflies, whose frailty is a paradigm of solidity in transformation. In this circle, or rather, this spiral, "*crisis does not lead to death, but to healing*".

Words unfold thusly encountering her latest works in *Sporgersi nella notte*:

*Inclination*

*Faceless courage*

*Generous effort*

*Silence in commotion.*

*Not even the purest thought is as pure as that fire,*

*Warm seeds of pigments laid down*

*Where shadows hide, meek in dark earth,*

*Wavy forests.*

*One step after another in matter*

*That carries away, changes.*

*Sky and light*

*Will know how to come in rain*

*To clean ...*

*To open a new path.*



*Terra, Geografia temporale*, 2016  
pigmento puro; polittico | pure pigment; polyptych, 160x60 cm





*Atlanti, Geografia temporale, 2016*  
pigmento puro, polittico, site-specific | pure pigment; polyptych, site-specific



*Inni alla notte, Geografia temporale, 2015,*  
cenere d'immagini bruciate, pigmento puro  
ashes of burned images, pure pigment  
177x28, 225x45, 205x64 cm  
collezione privata | private collection



Veduta della mostra | Exhibition view *Silva Imaginum*, 2015



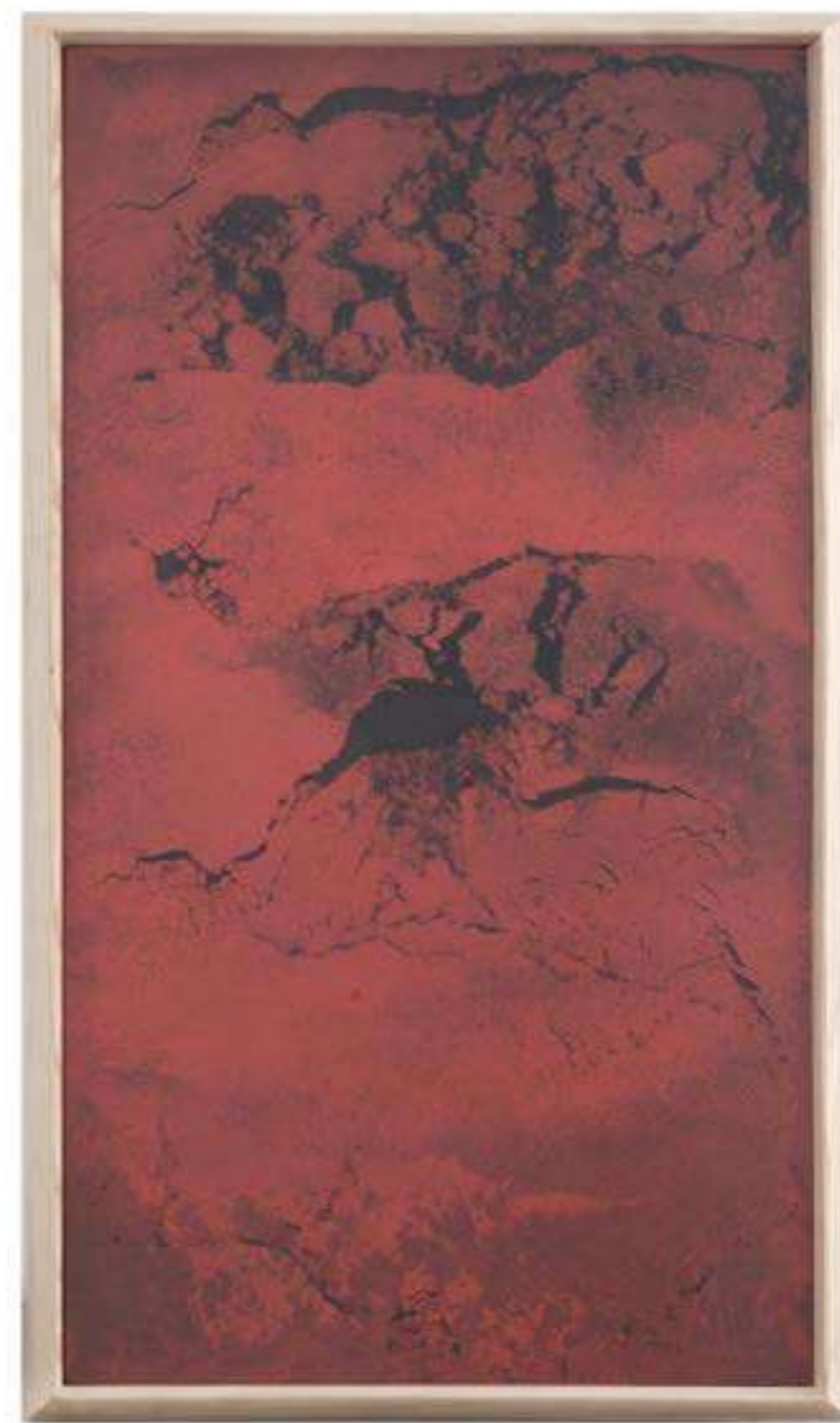
*Die Blaue Blume, Geografia temporale, 2015, pigmento puro | pure pigment, 35x25 cm*



*Pala d'altare, Geografia temporale, 2014, pigmento puro | pure pigment, 140x245 cm*



*Sulla luna I, Geografia temporale, 2017, pigmento puro | pure pigment, 90x60 cm*



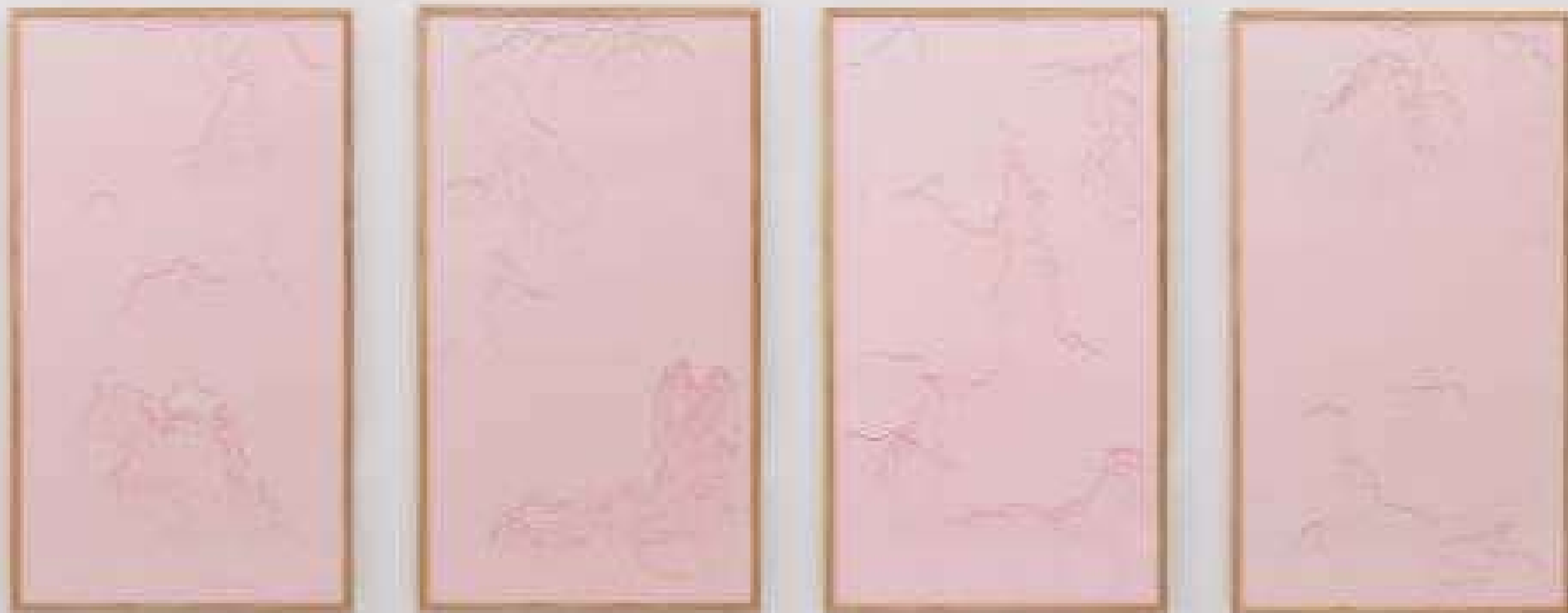
*Sulla luna II, Geografia temporale, 2017, pigmento puro | pure pigment, 90x60 cm*



*Quando la filosofia dipinge il suo grigio su grigio, Geografia temporale, 2017*  
pigmento puro | pure pigment, 100x70 cm



*Ricomporre quanto infranto, Geografia temporale, 2017*  
pigmento puro | pure pigment, 100x70 cm



*Declivi di rosa, Geografia temporale, 2018, pigmento puro | pure pigment, 140x80 cm*



## Biografia

Sophie Ko, nata a Tbilisi nel 1981, vive e lavora a Milano.

Tra le mostre personali si ricordano: *Sporgersi nella notte*, a cura di Sophie Ko e Maurizio Guerri, Renata Fabbri Arte Contemporanea, Milano, 2018; *Sporgersi nella notte. Atto Primo, San Martino*, The Open Box, Milano, 2018; *Terra*, a cura di Federico Ferrari, Galleria de' Foscherari, Bologna, 2016; *Silva Imaginum*, a cura di Federico Ferrari, Renata Fabbri Arte Contemporanea, Milano, 2015; *Solo Show*, AplusB Contemporary Art, Brescia, 2014; *Nel cielo dove qualcosa luccica*, Museo Ettore Archinti, Lodi, 2013; *Geografia Temporale*, Nowhere Gallery, Milano, 2012; *Ad altezza d'occhio*, a cura di Maurizio Guerri, Nuovo CIB, Milano, 2011.

Tra le altre mostre si ricordano:

*Et refaire le monde*, Galerie Bessieres, Chatou, Francia, 2018; *Men at Work/Women Work Better*, Bibo's Place, 2018, *Kabuna*, promosso da Polo Museale dell'Emilia Romagna, Ex chiesa di San Mattia, Bologna, 2018, *Storie e opere*, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti, Castelbasso, 2017; *Fuocoapaesaggio*, a cura di Dolomiti Contemporanee, Pieve di Cadore, 2017; *The Hidden Dimension. Chapter II*, Galleria Marignana arte, Venezia, 2017; *Fracturae*, Palazzo Altan, San Vito al Tagliamento, 2016; *Fine del possibile. Tra l'esauisto e l'esautivo*, Galleria Frittelli, Firenze, 2016; *Beyond Landscape*, Renata Fabbri Arte Contemporanea, Milano, 2016; *Xenia – Volume II*, Sophie Ko e Alessandro Roma, Casa Bertoli-Borsani, Milano, 2015; *Mostra dei finalisti Premio Francesco Fabbri per le Arti Contemporanee*, Pieve di Soligo, 2015; *Schlaglichter*, Ateliergemeinschaft Geh8, Dresda, 2008.

Sophie Ko ha vinto il *Gran Premio della Pittura*, a cura di Alberto Zanchetta, MAC, Lissone, 2016

## Biography

Sophie Ko was born in Tbilisi 1981, lives and works in Milan.

Selected solo exhibitions include: *Sporgersi nella notte*, curated by Sophie Ko and Maurizio Guerri, Renata Fabbri arte contemporanea, Milan, 2018; *Sporgersi nella notte. Atto Primo, San Martino*, The Open Box, Milan, 2018; *Terra*, curated by Federico Ferrari at Galleria de'Foscherari, Bologna, 2016; *Silva Imaginum*, curated by Federico Ferrari at Renata Fabbri Arte Contemporanea, Milan, 2015; *Solo Show*, AplusB Contemporary Art, Brescia, 2014; *Nel cielo dove qualcosa luccica*, Museo Ettore Archinti, Lodi, 2013; *Geografia Temporale*, Nowhere Gallery, Milan, 2012; *Ad altezza d'occhio*, curated by Maurizio Guerri, Nuovo CIB, Milan, 2011.

Other selected projects include:

*Et refaire le monde*, Galerie Bessieres, Chatou, France, 2018; *Men at Work/Women Work Better*, Bibo's Place, Rome, 2018; *Kabuna*, promoted by Polo Museale dell'Emilia Romagna, Ex chiesa di San Mattia, Bologna, 2018; *Storie e opere*, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti, Castelbasso, 2017; *Fuocoapaesaggio*, curated by Dolomiti contemporanee, Pieve di Cadore, 2017; *The Hidden Dimension. Chapter II*, Galleria Marignana arte, Venice, 2017; *Fracturae*, Palazzo Altan, San Vito al Tagliamento, 2016; *Fine del possibile. Tra l'esauisto e l'esautivo*, Galleria Frittelli, Florence, 2016; *Beyond Landscape*, Renata Fabbri Arte Contemporanea, Milan, 2016; *Xenia – Volume II, Sophie Ko and Alessandro Roma*, Casa Bertoli-Borsani, Milan, 2015; *Premio Francesco Fabbri per le Arti Contemporanee*, Pieve di Soligo, 2015; *Schlaglichter*, Ateliergemeinschaft Geh8, Dresden, 2008

Sophie Ko is a winner of the First Prize *Gran Premio della Pittura*, curated by Alberto Zanchetta, MAC, Lissone, 2016

Finito di stampare nel mese di maggio 2018 | Printed in May 2018  
per conto de | for Gli Ori, Pistoia  
presso | by Industrie Grafiche Pacini, Pisa

ISBN-13: 978-88-7336-723-9

€ 22,00



9 788873 367239