

GLADSTONE GALLERY

Wiley, Chris, "The Party is Over: Allora and Calzadilla's Monstrous Art", Kaleidoscope, March-April 2009

ART

THE PARTY IS OVER

ALLORA & CALZADILLA'S MONSTROUS ART

words by CHRIS WILEY

In a new work by the Latin American duo, a piano recital turns into a surreal performance, and the *Ode to Joy* reveals itself to be a tool for understanding our times.



From left:

The prepared grand piano for Variations on "Ode to Joy", 2008

Courtesy: Haus Der Kunst, Munich
Photo: Friederike Seifert

Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a prepared piano, 2008

Courtesy: Haus Der Kunst, Munich
Photo: Marino Solokhov

The fourth and final movement of Beethoven's 9th Symphony, known as the *Ode to Joy* after the poem by Friedrich Schiller from which the movement's libretto is derived, is perhaps the most recognizable piece of music in history. Since its premiere on May 7, 1824 at the Kärntnertortheater in Vienna, the *Ode* has been heaped with such mountainous praise that it is now firmly enshrined as one of the urtexts of Humanism—a paean to universal brotherhood, a testament to fundamental human goodness, a triumph of both Enlightenment rationality and Romantic sentiment. It has, however, been put to other use. As Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla pointed out when I sat down with them at Gladstone Gallery in New York to discuss their new work *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano*, Beethoven's *Ode* has been subject to all manner of historical vicissitudes, which have called the concreteness of its meaning into question.

For instance, in a true testament to its democratic appeal, the *Ode* was a beloved hymn of Hitler and the National Socialists. It was played at the laying of the cornerstone of the Haus der Deutschen Kunst in Munich, which was to become the site of the infamous "Große Deutsche Kunstausstellung" (Great German Art Exhibition) and Hitler's lectures on art and culture, and it served as one of the highpoints of the Düsseldorf *Reichsmusiktage* (Reich Music Days). In 1942, it was even played as part of Hitler's birthday celebrations. The *Ode* has also been used as the national anthem of Ian Smith's white supremacist regime in Rhodesia, as a promoter of worker solidarity during the Chinese Cultural Revolution, as a placeholder anthem for a divided Germany when East and West competed together in the Olympic games (and later, ironically, to mark the fall of the Berlin wall), and most recently as

NEL NUOVO LAVORO DELLA COPPIA LATINOAMERICANA, L'ESECUZIONE DI UN PEZZO AL PIANOFORTE SI TRASFORMA IN PERFORMANCE SURREALE. E L'INNO ALLA GIOIA DIVENTA UNO STRUMENTO PER INTERPRETARE IL PRESENTE.

Il quarto e ultimo movimento della nona sinfonia di Beethoven, conosciuto come *Inno alla Gioia* dal titolo della poesia di Friedrich Schiller da cui deriva il libretto, è probabilmente il brano musicale più riconoscibile della storia. Fin dalla sua presentazione, il 7 maggio 1824 al Kärntnertortheater di Vienna, *Inno* è stato investito da un tale enorme apprezzamento da essere tuttora considerato una delle opere fondamentali dell'Umanesimo — una lode della fratellanza universale, una testimonianza della fondamentale bontà umana, un trionfo del razionalismo illuminista e insieme del sentimentalismo romantico. Nel corso del tempo, comunque, è stato utilizzato nei modi più diversi. Come hanno evidenziato Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla quando li ho incontrati alla Gladstone Gallery di New York per discutere del loro nuovo lavoro *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano*, *Inno* di Beethoven è stato sottoposto a tutta una serie di vicissitudini storiche che hanno posto la questione di quale fosse il suo effettivo significato.

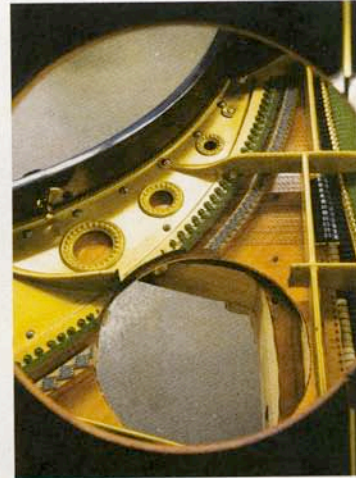
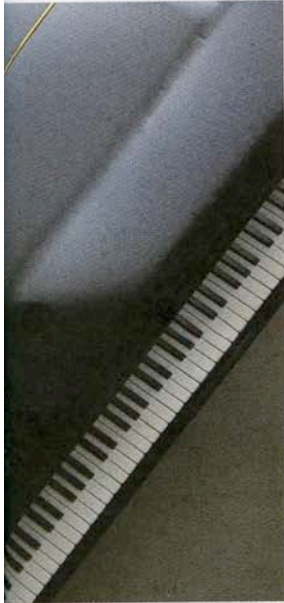
Per cominciare, a testimonianza del suo *appeal* sulle masse, *Inno* è stato amato da Hitler e dai nazionalsocialisti, suonato anche alla cerimonia di posa della pietra inaugurale della Haus der Deutschen Kunst di Monaco — dove avrebbero avuto luogo la famigerata "Große Deutsche Kunstausstellung" (Esposizione della Grande Arte Tedesca) e le conferenze di Hitler su arte e cultura —, ed è stato uno dei brani simbolo del Reichsmusiktage (Festival della Musica del Reich) di Düsseldorf. Nel 1942 è stato addirittura suonato alla festa di compleanno di Hitler.

KALEIDOSCOPE
18

GLADSTONE GALLERY

Wiley, Chris, "The Party is Over: Allora and Calzadilla's Monstrous Art", Kaleidoscope, March-April 2009

ART



the national anthem for the European Union. These radical contextual shifts, and the layers of meaning that they have subsequently piled upon Beethoven's original music, form the backdrop for *Stop, Repair, Prepare*, which was, appropriately, first exhibited at the former site of the Haus der Deutschen Kunst (now recuperated as the Haus der Kunst) in the same hall in which Hitler denounced 'degenerate' art.

Like many of Allora and Calzadilla's previous works, *Stop, Repair, Prepare* is a complex hybrid of sculpture, performance and experimental musical practice. It consists of an early 20th century Bechstein piano that has been put up on wheels and 'prepared' by cutting a round hole in the center of the body and reversing the pedals, which allows a series of performers to play variations on the *Ode to Joy* (as transcribed for piano by Franz Liszt) from inside of the instrument. During the performance, the pianist, girdled by the absurd skirt of the instrument, periodically trudges with it through the performance space, dragging its weight as he or she plays.

These periods of movement coincide with moments in the *Ode* where the music shifts into the then-fashionable "Turkish style", which was adapted from Turkish military music of the Janissary bands, and incorporated into the works of European composers to give them an Oriental flare. (Incidentally, the *Stop* in the title of the piece is at least partially derived from the "Turkish stop" that was added on to some early 19th century pianos, which allowed players to create the sound of bells and bass drums that were typical of the Turkish style.) These passages have the plodding forward momentum of an army on the march, and when the pianist moves the instrument through the performance space, by turns confronting the audience with the

Oltre a tutto ciò, *l'Inno* è stato utilizzato come brano ufficiale dal regime di supremazia bianca di Ian Smith in Rhodesia, come lode alla solidarietà tra i lavoratori durante la Rivoluzione Culturale cinese, come inno nazionale provvisorio della Germania divisa quando Est e Ovest gareggiavano insieme ai giochi olimpici (e più tardi, ironicamente, come colonna sonora della caduta del muro di Berlino) e infine, in tempi più recenti, come inno ufficiale dell'Unione Europea. Questi radicali spostamenti di contesto, e i livelli di senso che si sono via via accumulati sulla musica composta da Beethoven, compongono lo sfondo di riferimento di *Stop, Repair, Prepare* - opera esposta per la prima volta nell'ex Haus der Deutschen Kunst (ora Haus der Kunst), nella stessa sala in cui Hitler denunciò l'arte 'degenerata'.

Come molti dei lavori precedenti di Allora e Calzadilla, *Stop, Repair, Prepare* è un ibrido di scultura, performance e musica sperimentale. Consiste in un pianoforte Bechstein del primo Novecento, messo su ruote e 'preparato' tagliando un buco circolare nel centro e rovesciando i pedali - preparazione che consente a una serie di performer di suonare alcune variazioni dell'*Inno alla Gioia* (nella trascrizione per piano di Franz Liszt) dall'interno dello strumento. Durante la performance il pianista, cinto da questa sorta di assurda gonna, cammina attraverso lo spazio trascinandosi faticosamente dietro lo strumento, senza mai smettere di suonare.

Questi passaggi di movimento coincidono con alcuni momenti dell'*Inno* in cui la musica si converte in uno stile 'alla turca' allora di gran moda, che derivava dalla musica militare turca delle bande di giannizzeri e veniva incorporato nelle opere di compositori europei per dar loro un tocco orientale. (E a questo proposito, la parola 'stop' del titolo deriva almeno in parte dal *Turkish stop*, un meccanismo che veniva aggiunto ad alcuni pianoforti del primo Ottocento per consentire agli esecutori di

GLADSTONE GALLERY

Wiley, Chris, "The Party is Over: Allora and Calzadilla's Monstrous Art", Kaleidoscope, March-April 2009



GLADSTONE GALLERY

Wiley, Chris, "The Party is Over: Allora and Calzadilla's Monstrous Art", Kaleidoscope, March-April 2009

ART



A Man Screaming Is Not a Dancing Bear
(production stills), 2008
Courtesy: Gladstone Gallery, New York
© Allora & Calzadilla

piano's massive frame and leading visitors around like an unwieldy pied piper, it begins to seem as if the audience were enacting both sides of a slow motion conflict—transformed into both an army being led to battle, and a meagre resistance force facing down a tank. As the designation implies, the performances of the 'variations' themselves, which are executed by pianists recruited by Allora and Calzadilla from a variety of music conservatories, take the *Ode* as a rough base from which to extemporize. With Cagian panache, the performers transform the limits of the 'prepared' instrument into strengths. The centermost octaves, which have been rendered inoperative by the artists' excision, become a field of clacking percussive elements, which produce sounds that range from the emphatic to the pathetic. The piano wire, now in reach of the performer, can be sharply plucked, or, at the lower register, strummed to produce a cascading storm of sound. In the hands of these performers, the *Ode* mutates and becomes monstrous (a favorite word of Allora and Calzadilla's when describing their art), revealing a music at war with itself. Many of Allora and Calzadilla's previous works have also engaged with war and conflict, both as an externally referential thematic and an internal structuring principle. For example, their works *Returning a Sound* (2004), *Landmark* (1999-2003), *Landmark (Footprints)* (2001-2002) and *Under Discussion* (2005) were the products of their extended engagement with the Puerto Rican island of Vieques, and its residents' ultimately successful effort to close a United States Navy bombing range that was in operation there. Similarly, a recent trilogy of works—*Clamor* (2006), *Wake Up* (2006) and *Sediments, Sentiments (Figures of Speech)* (2007)—was produced as a result of their interest in the history of military music, and the ways in which

ricreare il suono delle campane e dei bassi tipici dello stile turco). Questi passaggi hanno l'andamento faticoso di un esercito in marcia, e quando il pianista muove il piano attraverso lo spazio espositivo, mettendo gli spettatori a confronto con la massiccia presenza dello strumento e guidandoli come un impacciato e disordinato pifferaio, sembra che stia mettendo in scena al rallentatore entrambi i versanti di un conflitto — il pubblico si trasforma in un esercito provocato allo scontro, una scarsa truppa di resistenza che sottomette un carro armato. Le variazioni eseguite dai pianisti reclutati da Allora&Calzadilla presso diversi conservatori, come si evince del resto dal nome stesso, prendono l'*Inno* come una mera base sulla quale improvvisare, trasformando con destrezza i limiti dello strumento così 'preparato' in punti di forza. Le ottave centrali, rese inerti dalla recisione operata dagli artisti, lasciano spazio allo schiacciare di elementi di percussione, che producono un suono capace di estendersi dalla tonalità enfatica a quella patetica. Le corde del piano, ora accessibili all'esecutore, possono essere strappate bruscamente oppure più semplicemente pizzicate, a produrre una cascante tempesta di suono. Nelle mani dei musicisti, l'*Inno* di trasforma e diventa «monstruoso» (uno dei termini preferiti da Allora e Calzadilla nel definire il proprio lavoro), rivelando la natura profonda di una musica in guerra con se stessa. Molti lavori precedenti di Allora e Calzadilla, del resto, avevano già affrontato il tema della guerra e del conflitto, come riferimento esterno e allo stesso tempo come principio strutturale interno. Per esempio, le opere *Returning a Sound* (2004), *Landmark* (1999-2003), *Landmark (Footprints)* (2001-2002) e *Under Discussion* (2005) erano il risultato del loro prolungato interesse per l'isola portoricana di Vieques e la battaglia, poi vinta, dei suoi abitanti per ottenere la chiusura di una base militare statunitense. Similmente, la recente trilogia composta da *Clamor* (2006), *Wake Up* (2006) e *Sediments, Sentiments (Figures of Speech)* (2007) è derivata dal

GLADSTONE GALLERY

Wiley, Chris, "The Party is Over: Allora and Calzadilla's Monstrous Art", Kaleidoscope, March-April 2009

ART



From left:
Deadline (film still), 2007
Courtesy: Franco Soffiantino, Torino and Gladstone Gallery, New York
Clamor, 2006
Courtesy: the artists, Photo: A. Burger

this music both intersects and chimes with warfare. In our conversation, Allora and Calzadilla told me that *Stop, Repair, Prepare* grew out of this trilogy of works. However, I believe that it proves to be grander than its antecedents in the breadth of its metaphoric reach.

Historical vagaries aside, creating a work that engages with a historical document such as the *Ode to Joy*, which strains to encompass the grand aims of Western humanism, cannot but lend that work an air of grand statement, wherever it might be situated. Put simply, however and wherever you read *Stop, Repair, Prepare*—as satire or tragedy, in the Haus der Kunst in Munich or at the Gladstone Gallery in New York—you cannot help but read it in terms of what it says about Western civilization writ large. Of course, this is not to say that *Stop, Repair, Prepare* is not just as mutable as the *Ode* itself has proven to be. Rather, it is a work that, much like the sounding board of the piano on which it is performed, transmits vibrations and allows for social, political and historical resonances.

The shape-shifting nature of the piece, of course, is not lost on the artists who produced it. When I spoke to them, Allora and Calzadilla were fascinated by how the geographical and temporal shift from Munich to New York had affected the work's meaning, in ways that they could not have anticipated. When they were slotted into the gallery's exhibition schedule, they knew that the work would be shown soon after the inauguration of a new United States President—a monumental shift, whichever way the cards fell. What they could not have foreseen, however, is just how different the world would look in January of 2009 than it did when the piece was first performed the previous June.

In Munich, *Stop, Repair, Prepare* spoke to Europe's history, its lofty ambitions and crushing failures. It tentatively pointed a way forward, seeming to assert that for all its historical baggage, Europe, like the *Ode*, would soldier on, for good or ill. In New York, the piece had lost much of the humor that Allora and Calzadilla often use to temper the tragic elements of their work. Here, the performers wheeled their piano around a gallery just as empty as the factories, offices, stores and homes that were shuttered in the wake of the thundering collapse of an era built on avarice, irresponsibility and fraud. Their plight was no longer funny, but absurd: they seemed to drag the instrument around as Sisyphus would his stone. Of course, it cannot be denied that there was a glimmer of hope to be found in the future presaged by the recent inauguration. (One of the performers even sported an Obama t-shirt.) But, ultimately, the grand statement that *Stop, Repair, Prepare* made in New York was just this: the party is over.

Chris Wiley is an artist and writer based in New York. His writing has appeared in "Abitare" and "Cabinet," and he has recently worked as an editor of a publication that will accompany the upcoming exhibition "Younger Than Jesus" at the New Museum in New York.

loro interesse per la storia della musica militare, e in particolare per le modalità con cui questa musica interagisce e si fonde con l'idea di guerra. Durante la nostra conversazione, Allora e Calzadilla mi hanno spiegato che *Stop, Repair, Prepare* ha avuto origine proprio da questa precedente trilogia – per quanto io sia convinto che possiede un'estensione metaforica persino maggiore.

Bizzarrie storiche a parte, il fatto stesso che un lavoro si relazioni con una testimonianza della portata dell'*Immo alla Gioia* gli conferisce la levatura di un'importante dichiarazione. Semplificando si potrebbe dire che, in qualunque modo e in qualunque luogo si guardi a *Stop, Repair, Prepare* – come satira o come tragedia, nell'Haus der Kunst di Monaco o alla Gladstone Gallery di New York – sembra impossibile non leggerlo entro una più ampia riflessione sulla civiltà occidentale.

Non significa che *Stop, Repair, Prepare* non possa rivelarsi mutevole come l'*Immo*, ma piuttosto che – proprio come il piano con il quale il lavoro viene eseguito – trasmette vibrazioni e produce risonanze (in questo caso sociali, politiche e storiche). Il fatto che il lavoro, per sua natura, cambi continuamente forma, è naturalmente qualcosa a cui gli artisti non sono insensibili. Quando abbiamo parlato, Allora e Calzadilla hanno confessato di essere affascinati dal modo in cui lo slittamento geografico e temporale da Monaco a New York abbia influenzato il significato dell'opera, perfino oltre le loro aspettative. Quando la mostra è stata inserita nella programmazione della galleria, sapevano già che l'apertura sarebbe avvenuta subito dopo l'insediamento del nuovo presidente degli Stati Uniti – e quindi, comunque fosse andata, dopo una monumentale trasformazione per il Paese. Quello che però non avrebbero potuto prevedere, è quanto diverso sarebbe stato il mondo del gennaio 2009 da quello del giugno precedente.

A Monaco, *Stop, Repair, Prepare* parlava alla storia dell'Europa, alle sue alte ambizioni e ai suoi disastrosi fallimenti. Indicava una strada in avanti, e sembrava asserire che con tutto il suo bagaglio storico l'Europa, come del resto l'*Immo*, sarebbe necessariamente andata avanti, nel bene e nel male. A New York, invece, ha finito per perdere gran parte dell'umorismo con cui Allora e Calzadilla usano stemperare gli elementi tragici del loro lavoro: i performer si trascinavano dietro il peso del piano in una galleria vuota come tutte le fabbriche, gli uffici, i negozi e le case che avevano chiuso sulla scia del fulminante collasso di un'era costruita sull'avarizia, sull'irresponsabilità e sull'inganno. La loro condizione non era più divertente, era divenuta assurda: sembravano trascinarsi dietro lo strumento come Sifiso la sua pietra. Naturalmente è innegabile che il recente insediamento abbia acceso un barlume di speranza nel futuro (uno dei performer ha sfoggiato perfino una T-shirt di Obama). Ma sostanzialmente la dichiarazione fatta da *Stop, Repair, Prepare* a New York era: la festa è finita.

Chris Wiley è un artista e critico che vive a New York. I suoi scritti sono apparsi su "Abitare" e "Cabinet", e recentemente ha lavorato come editor di una pubblicazione che accompagna la mostra "Younger than Jesus", prossimamente al New Museum di New York.