

WE GO ROUND AND ROUND IN THE NIGHT AND ARE COMSUMED BY FIRE*

*The English translation of the Latin palindrome IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, used as a title for a publication by Guy Debord (Paris: Editions Gérard Lebovici, 1990) and subsequently for a neon sculpture by Cerith Wyn Evans, 1997.

GREG HILTY

In May 1996, the London-based artist Cerith Wyn Evans set a work of art alight on a rooftop in Rome. A year and a half later, on a litter-strewn beach in near-by Ostia, he gathered together a curious assortment of technical helpers to collaborate on another controlled conflagration. There is a tale worth telling in the coincidences and contrived associations that link these two moments. Behind the specifics of the story lies a web of politics, sex, and murder—mercifully second-hand—pertaining to the life of Pier Paolo Pasolini, the great “realist” filmmaker who was brutally murdered on the same beach on November 2, 1975. On the adjoining wasteland, an abstract concrete sculpture commemorates Pasolini’s violent end. Wyn Evans was drawn to this place where he enacted his own terse homage. Less bombastic and more reflexive than the sculpture, Wyn Evans’s

GREG HILTY, formerly Senior Curator at the Hayward Gallery, is Director of Arts at the London Arts Board.

work—an epigrammatic commentary on a self-styled legend—survives as a fifteen minute film entitled *Firework Text (Pasolini)*.

What took place on the Roman rooftop three years ago was the performance and documentation of the first of Wyn Evans’s FIREWORK pieces. This installation consisted of a wooden frame on which fireworks had been arranged to form the words: TAKE YOUR DESIRES FOR REALITY. The phrase, spotted on a sign outside a boutique in Tokyo, is a bastardized version of Guy Debord’s assertion, “I take my desires for reality because I believe in the reality of my desires.” Wyn Evans showed a later version with the full original sentence at Deitch Projects in New York in 1997. Although it was also made of fireworks, being displayed indoors, it was never ignited. A larger indoor piece shown at the ARC, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, also un-ignited, quoted Karl Marx: BETTER THAT THE WHOLE WORLD SHOULD BE DESTROYED



CERITH WYN EVANS, *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI*, 1997, Neon, 4¾" high, 130" in diameter / 12 cm hoch, Durchmesser 330 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

AND PERISH THAN THAT A FREE MAN SHOULD REFRAIN FROM ONE ACT TO WHICH HIS NATURE MOVES HIM.

Maybe the pent-up libertarian idealism evidently filling Wyn Evans’s head at the time predisposed him to take note when, during work on the Roman rooftop piece, somebody mentioned Pasolini. It was remarked that in the street below was the restaurant, Il Pomodoro, where Pasolini had dined with one of his leading actors on the evening of his murder. The actor, Ninetto Davoli, was called upon to identify Pasolini’s body the next day. Wyn Evans, whose early career was devoted to experimental film, has more than a casual knowledge of Pasolini. He views him as an artist of great flair and originality, but one fatally unable to distinguish his art from his politics, or from his image of himself. Pasolini’s “radical” philosophy of art contained profoundly reactionary elements, notably his conviction that “simple” people are “real” people, uncorrupted by culture. Neverthe-

less, intrigued by his chance proximity to a fragment of the Pasolini myth, Wyn Evans set about excavating that myth more fully. His explorations led him to read the numerous accounts of Pasolini’s life and death, which tend to follow the director’s mythologizing of his own persona. His interest also encouraged him to secure an introduction to Laura Betti, one of the director’s actresses and keeper of the flame of Pasolini’s preeminent position in Italian post-war culture. Through Betti, Wyn Evans also met—though often in unpredictable circumstances—other key members of the director’s entourage, including the actor Franco Citti and Dino Pedrealli, Pasolini’s boyfriend at the time of his murder.

Firework Text (Pasolini) was filmed some months and several visits after Wyn Evans’s first brush with the ghost of Pasolini. While clearly informed by

Pasolini's myth, the film is neither subservient to it nor directly seeking to debunk it. Instead, it manages to objectify both "Pasolini" and his oeuvre—the one a fictionalized reality, the other a realistic fiction—interweaving them to create an autonomous work of remarkable simplicity and grace.

The film was shot simultaneously from two positions in Super-16 mm. Wyn Evans originally intended to edit the two versions together, but in the end decided not to edit them at all, and instead run them, uncut, back to back. The action happens, and then it happens again. A brief flash of light between shots and occasional irregularities of exposure are retained, serving to accentuate the informal intensity of the camera's gaze. There is no sound. We see a ragged, dirty beach, the azure sea slapping against black rocks. Standard Mediterranean apartment blocks in the curve of the bay stretch. On seeing the site he had been led to at Ostia, Wyn Evans's own first thought was that Pasolini might have constructed the setting for his own death. Within this rapidly sketched scene we become aware of a group of men setting about a task. Bare-chested and tight-trousered, they stand; they wait; they ponder. They begin to erect a large wooden structure, comprising four long horizontal frames supported by two strong verticals. One worker improvises, shoveling sand into first one then the other of the buckets in which the uprights stand. Soon the structure stands alone against the deepening blue of the sky.

Just legible on the wooden framework are four lines of words, joined-up dots forming a single sentence:

ON THE BANKS OF THE LIVENZA
SILVERY WILLOWS ARE GROWING
IN WILD PROFUSION THEIR BOUGHS
DIPPING INTO THE DRIFTING WATERS

The phrase both sits within and overlays the scene as a subtitle that has been given three-dimensional form. We are reminded that an English-speaking audience's first encounter with the uncompromising directness of Pasolini's film language is likely to be mediated by subtitles. Resulting from the reductive practicalities of translation, these convey a pragmatic

concrete poetry in place of the subtle modulations of the spoken word. The phrase itself is taken from Pasolini's 1967 film *Oedipus Rex*, hailed as his first engagement with classical mythology, his first self-consciously artistic film, and his most overtly autobiographical piece of work. Its first and final scenes were filmed in Pasolini's hometown of Sacile and set in twentieth century Italy, unlike its central scenes, which were shot in North Africa and that were intended to evoke a timeless, non-specific situation. This duality is comparable to another: Pasolini's vision of his own idyllic, rural childhood against the gritty urbanism of his adult life. Certainly the words and setting mobilized by Wyn Evans contrast sharply with each other, as if a subtitle has found its way into the wrong film. Within a simple setting and structure, Wyn Evans maps convoluted layers of history and fiction, each possessing the ability to slide into the other through a common point of reference—the missing protagonist, Pasolini.

While the sentence made out of fireworks is legible in its inert state, it comes literally and metaphorically alive when ignited. Wyn Evans has spoken of the pleasure he derives from the conceit of a text so evidently burning itself into the image, which underscores the very same physical process by which film carries images. Its presence and subsequent disappearance is the sum total of its meaning. The pace of the burning, however, gives that meaning the added resonance of a historical act. The first letter is set alight and takes some time to catch, then spreads slowly to its neighbor, and so on along the first line of text. This slow process of definition mimics the early stages of reading, where pieces of words come together to make meaning. The meaning builds faster and faster until it loses control and spills out over the remaining lines of text, filling out so fast that it almost obscures itself. For a fraction of a second, the whole structure is ablaze, replete, then the first letters begin to fizzle out at exactly the same pace that they had lit up. First words, then individual letters, appear to break up like ink in rain. Within sixty seconds of the fire starting, it has dwindled to no more than a single pinpoint of light that then disappears, leaving the text as it was before: legible, but only a ghost of its fully realized sense.



CERITH WYN EVANS, P. P. P. (*OEDIPUS REX*), 1998,

fireworks text supported by wooden scaffolding, fireworks display, Wednesday 15 July, Idroscola di Ostia, Italy.

Feuerwerktext auf Holzgerüst; Feuerwerk-Performance, Mittwoch, 15. Juli, auf dem Gelände der Idroscola in Ostia, Italien.

(PHOTOS: JAY JOPLING, LONDON)

NACHTS GEHEN WIR IM KREIS UND WERDEN VOM FEUER VERZEHRT*

* Übersetzung des lateinischen Palindroms IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, das Guy Debord als Titel für eine Publikation (Editions Gérard Lebovici, Paris 1990) diente und von Cerith Wyn Evans für eine Neonskulptur (1997) verwendet wurde.

Im Mai 1996 steckte der in London lebende Künstler Cerith Wyn Evans auf einem Dach in Rom eine Arbeit in Brand. Anderthalb Jahre später suchte er sich an einem mit Abfällen übersäten Strand in der Nähe von Ostia eine merkwürdige Truppe von Hilfskräften zusammen, die ihm bei einem anderen selbst inszenierten Feuer helfen sollte. Allein die Zufälle und die verschlungenen Assoziationen, die diese beiden Momente miteinander verbinden, machen daraus eine Geschichte, die es wert ist, erzählt zu werden. Hinter ihren konkreten Details verbirgt sich eine Mischung aus Politik, Sex und Mord – zum Glück nur als Erfahrung aus zweiter Hand –, welche aber das Leben Pier Paolo Pasolinis ausmachte, jenes genialen Rebellen und Filmemachers, der am 2. November 1975 brutal an eben diesem Strand ermordet wurde. Auf dem angrenzenden Stück Land erinnert eine abstrakte Betonplastik an sein gewaltsames Ende. Der Ort faszinierte Wyn Evans, und er inszenierte am selben Strand seine eigene lapidare Hommage. Schlichter und nachdenklicher als die Plastik lebt Wyn Evans' Arbeit – eine Art Epigramm auf einen, der sich selbst zur Legende stilisierte hatte – als viertelstündiger Film mit dem Titel *Firework Text (Pasolini)* weiter.

GREG HILTY, früherer Kurator der Hayward Gallery, ist Director of Arts des London Arts Board.

Vor drei Jahren auf dem Dach in Rom hatte Evans die erste Installation und Dokumentation seines FIREWORK-Projekts realisiert. Die Installation bestand aus einem Holzrahmen, auf dem Feuerwerkskörper die Worte TAKE YOUR DESIRES FOR REALITY (Betrachte deine Wünsche als Wirklichkeit) bildeten. Dieser Satz, den Wyn Evans auf der Leuchtreklame einer Boutique in Tokio entdeckt hatte, ist eine abgewandelte Version von Guy Debords Behauptung: «Für mich sind meine Wünsche Wirklichkeit, weil ich an die Wirklichkeit meiner Wünsche glaube.» Bei Deitch Projects in New York 1997 zeigte Wyn Evans eine spätere Version mit dem vollen Wortlaut der ursprünglichen Fassung. Obwohl auch sie aus Feuerwerkskörpern bestand, wurde sie nicht zum Brennen gebracht, da sie sich in einem geschlossenen Raum befand. Eine grössere Rauminstallation (im ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), die ebenfalls nicht entzündet wurde, zitiert Karl Marx: BETTER THAT THE WHOLE WORLD SHOULD BE DESTROYED AND PERISH THAN THAT A FREE MAN SHOULD REFRAIN FROM ONE ACT TO WHICH HIS NATURE MOVES HIM. (Lieber soll die ganze Welt zugrunde gehen, als dass ein freier Mann auf eine Handlung verzichten muss, zu der ihn seine Natur treibt.)

Vielleicht war es der aufgestaute libertäre Idealismus, der Evans zur Zeit seiner Dach-Installation in Rom beseelte, der ihn aufhorchen liess, als Pasolinis Name fiel. Jemand erwähnte, dass sich an der Strasse unter ihnen das Restaurant Il Pomodoro befand, in dem Pasolini am Abend des Mordes mit einem seiner Hauptdarsteller gespeist hatte. Der Schauspieler Ninetto Davoli musste am Tag darauf zur Polizei um die Leiche zu identifizieren. Wyn Evans, der sich zu Anfang seiner Karriere mit experimentellen Filmen beschäftigt hatte, kannte Pasolinis Werk mehr als nur oberflächlich. Für ihn ist Pasolini ein Künstler von grosser Originalität und sehr viel Gespür, der aber fatalerweise nicht in der Lage war, seine Kunst, seine politische Einstellung und das Bild, das er von sich selbst hatte, auseinander zu halten. Pasolinis «radikale» Kunstphilosophie enthielt zutiefst reaktionäre Elemente, und reaktionär war auch seine Überzeugung, «einfache» Menschen seien «echt» und nicht durch die Kultur verkorkt. Durch das zufällige Zusammentreffen mit einem Stück des Pasolini-Mythos neugierig geworden, begann Evans, auch den Rest auszugraben. Im Lauf seiner Recherchen las er zahllose Berichte über Pasolinis Leben und Tod, welche gewöhnlich die schon vom Filmemacher selbst betriebene Mythologisierung der eigenen Person perpetuierten. Sein Interesse führte auch zur Begegnung mit Laura Betti, einer von Pasolinis Schauspielerinnen und Hüterin seines Erbes, die dafür sorgte, dass er innerhalb der italienischen Nachkriegskultur einen herausragenden Platz behielt. Über Betti traf Wyn Evans – manchmal unter

den unwahrscheinlichsten Umständen – weitere Schlüsselfiguren aus der Umgebung des Regisseurs, so den Schauspieler Franco Citti und Dino Pedrealli, mit dem Pasolini zuletzt liiert gewesen war.

Der Film *Firework Text (Pasolini)* entstand ein paar Monate nach Wyn Evans' erster Begegnung mit dem Geist des grossen Toten. Obwohl der Film vom Mythos um Pasolini durchdrungen ist, bedient er diesen nie und versucht auch nicht, ihn zu zerstören. Stattdessen gelingt es ihm, sowohl «Pasolini» wie sein Werk zu objektivieren – ersteren als zur Fiktion gewordene Realität, letzteres als realistische Fiktion –, indem er beide zu einem autonomen Werk von erstaunlicher Einfachheit und Anmut verwebt.

Der Film wurde simultan aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln in Super-16 gedreht. Ursprünglich hatte Wyn Evans geplant, die beiden Versionen zusammenzuschneiden, beschloss dann jedoch, sie nicht zu bearbeiten, sondern ungeschnitten nacheinander laufen zu lassen. Die Dinge ereignen sich und ereignen sich gleich darauf wieder. Ein kurzer Lichteinfall zwischen den Einstellungen und gelegentliche Belichtungsfehler wurden beibehalten, da sie die informelle Intensität des Kamera-Blicks verstärken. Ton gibt es keinen. Man sieht einen verwahten Strand und das azurblaue Meer, das gegen schwarze Felsbrocken schlägt. In der Bucht erheben sich die typisch mediterranen Wohnblöcke. Als man Evans in Ostia zu diesem Ort führte, schoss ihm der Gedanke durch den Kopf, dass Pasolini das Setting seines Todes selbst entworfen haben könnte. In dieser rasch erfassten Szene entdeckt man eine



Pier Paolo Pasolini in his film / im Film
"Oedipus Rex," 1967.

Pasolini & Silvana Mangano at the
shooting of "Oedipus Rex," 1967 / bei den
Dreharbeiten.



Gruppe von Männern, die offensichtlich etwas vorhaben. In engen Hosen und ohne Hemd stehen sie herum, warten, denken nach. Dann beginnen sie ein grosses Holzgerüst aufzubauen, das aus vier horizontalen, langgezogenen Rahmen besteht, die auf zwei massiven vertikalen Stützen ruhen. Ein Arbeiter improvisiert kurzerhand und schaufelt Sand in die beiden Eimer, in denen die senkrechten Balken stehen, erst in den einen, dann in den andern. Nicht lange und die fertige Konstruktion erhebt sich vor dem allmählich dunkler werdenden Blau des Himmels.

Auf dem Holzgerüst sind vier aus einzelnen Worten zusammengesetzte Zeilen zu erkennen – miteinander verbundene Punkte, die einen Satz ergeben.

ON THE BANKS OF THE LIVENZA
SILVERY WILLOWS ARE GROWING
IN WILD PROFUSION THEIR BOUGHS
DIPPING INTO THE DRIFTING WATER

(An den Ufern des Livenza
wachsen silberglänzende Weiden
in wilder Fülle und tauchen
die Zweige ins strömende Wasser)

Als Untertitel in dreidimensionaler Form befindet sich dieser Satz sowohl innerhalb der Szene wie auch darüber. Wir werden daran erinnert, dass die erste Begegnung eines englischsprachigen Publikums mit der kompromisslosen Direktheit von Pasolinis Filmsprache wahrscheinlich nur mit Hilfe von Untertiteln stattfinden konnte. Anstelle der subtilen Modulationen des gesprochenen Wortes resultiert aus den durch die Übersetzung bedingten Verkürzungen eine Art pragmatischer, konkreter Lyrik. Der Satz selbst stammt aus dem 1967 entstandenen, stürmisch begrüßten *Oedipus Rex*, Pasolinis erster Auseinandersetzung mit der klassischen Mythologie, seinem ersten bewusst künstlerisch gestalteten Film und gleichzeitig auch dem am deutlichsten autobiographischen Werk. Die ersten und letzten Szenen wurden in Pasolinis Heimatstadt Sacile gefilmt und spielen im zwanzigsten Jahrhundert; der Mittelteil hingegen entstand in Nordafrika und sollte eine zeitlose, nicht näher bestimmbare Situation darstel-

len. Diese Zweiteilung ist mit einer anderen vergleichbar: Pasolinis Vision von seiner eigenen, idyllischen Kindheit im Gegensatz zum unerbittlichen Stadtleben seiner Erwachsenenzeit. Die Worte und das von Wyn Evans inszenierte Setting bilden einen auffallenden Kontrast, als wäre die Untertitelung in den falschen Film geraten. In einfachen Szenen und Strukturen zeigt Evans, wie Geschichte und Fiktion ineinander greifen und sich vermischen können – dank einem gemeinsamen Bezugspunkt: dem abwesenden Protagonisten Pasolini.

Der aus Feuerwerkskörpern bestehende Satz ist zwar auch im Ruhezustand lesbar, aber im wörtlichen wie übertragenen Sinn erwacht er erst zum Leben, wenn er in Brand gesetzt wird. Wyn Evans sprach von dem Vergnügen, das ihm die Konzeption eines Textes verschafft, der sich auf so konkrete Weise in das Bild hineinbrennt und dadurch auf den physikalischen Prozess verweist, durch den Bilder auf Film festgehalten und übermittelt werden. Gegenwart und anschliessendes Verschwinden machen die Bedeutung aus. Die Geschwindigkeit des Verbrennungsvorgangs verleiht der Bedeutung jedoch zusätzlich das Gewicht eines geschichtlichen Ereignisses. Wird der erste Buchstabe angezündet, dauert es eine Weile, bis er wirklich brennt, erst dann breitet sich das Feuer langsam auf den nächsten Buchstaben und schliesslich auf die ganze erste Zeile des Textes aus. Diese langsame Sinnfindung ahmt das Anfangsstadium des Lesenlernens nach, wenn Teile von Worten zusammenkommen um einen Sinn zu ergeben. Die Bedeutung realisiert sich immer schneller und schneller, bis sie ausser Kontrolle gerät und auf die restlichen Zeilen des Textes überlappt; das Tempo ist nun so rasant, dass die Bedeutung sich beinahe selbst verdunkelt. Für den Bruchteil einer Sekunde brennt die ganze – gesättigte – Struktur lichterloh, bis der erste Buchstabe so langsam, wie er Feuer fing, wieder verglimmt. Erst scheinen sich die Worte, dann die einzelnen Buchstaben wie Tinte im Regen aufzulösen. Und sechzig Sekunden nach dem ersten Auflodern ist das Feuer zu einem winzigen Lichtpunkt zusammengeschrumpft, der dann auch erlischt und den Text so hinterlässt, wie er vorher war: lesbar, aber nur ein Schatten seiner voll verwirklichten Bedeutung. (Übersetzung: Uta Goridis)