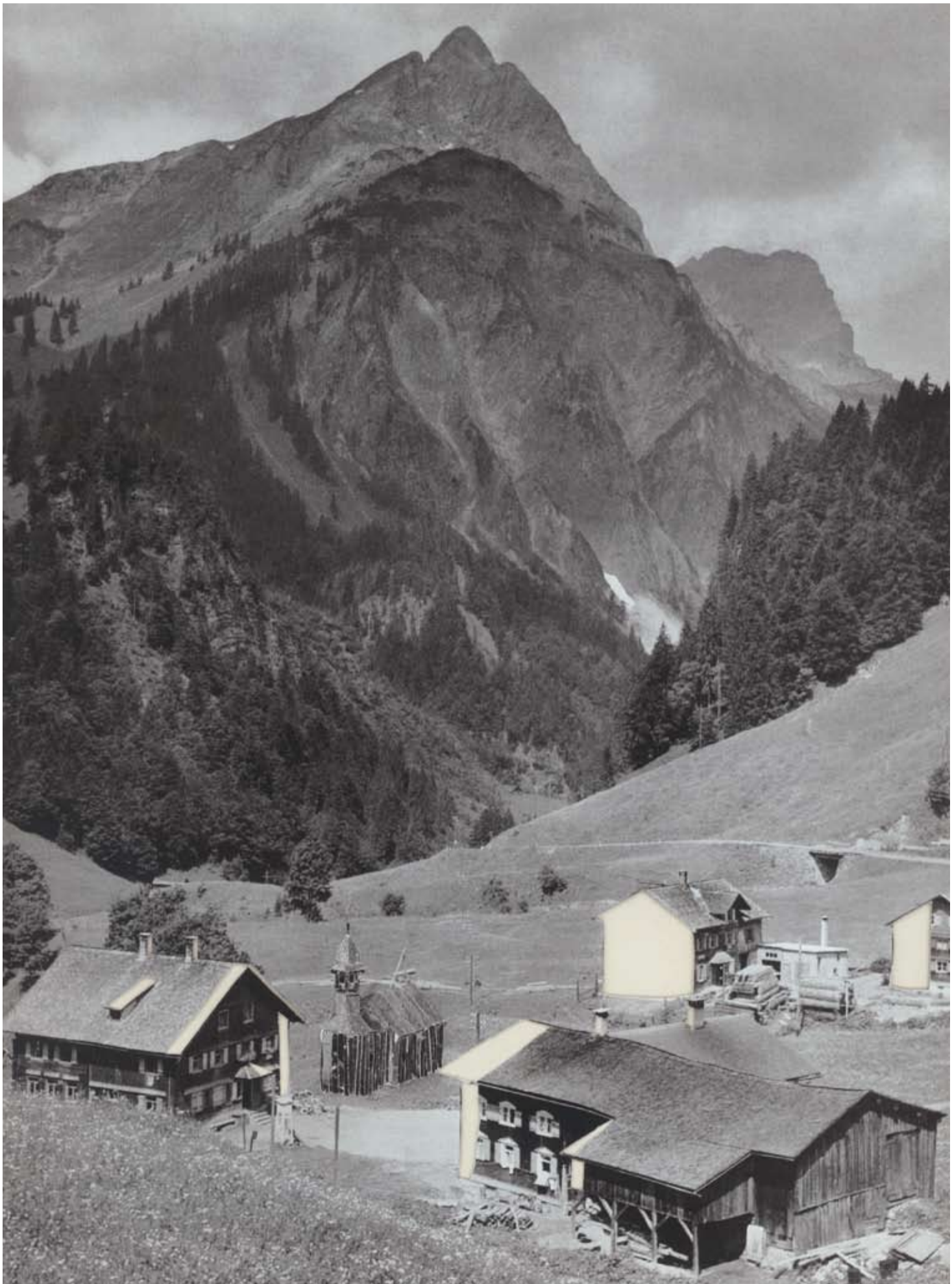


# MOUSSE



---

IN THIS ISSUE

---

Miroslaw Balka, Gregory Bateson, Rossella Biscotti, Björn Braun, The Bruce High Quality Foundation, Mariana Castillo Deball, Andrew Dadson, Gintaras Didžiapetris, Trisha Donnelly, Ruth Ewan, Simon Fujiwara, Karl Holmqvist,

Martin Kersels, Mark Leckey, Hilary Lloyd, Market Time, Nick Mauss, Marisa Merz, Neoliberalism and Neoconceptualism, Clément Rodzielski, Alexandre Singh, Stockholm City Focus, Miroslav Tichý, Florian Zeyfang

INTRODUCING  
ROSSELLA BISCOTTI

BY ROBERTA TENCONI

*Memory and the reconstruction of things past are at the center of Rossella Biscotti's work (b. 1978 in Molfetta, Italy). Her videos, photographs, and installations stem from explorations that border on the impossible, linking recollections of bygone days to their developments in the present, personal narratives to their collective implications, causes and effects. Incessantly questioning reality, because "there is no such thing as the truth, nor a single version of history".*

ROBERTA TENCONI "I didn't undertake another personality. You can't be two people at one time. You can't go back and forth. So I just maintained my own personality, my own character", quoting Joseph D. Pistone – undercover as "Donnie Brasco" amidst the gangsters of the Italo-American mafia from 1976 to 1982 – from a scene of your *The Undercover Man* (2008). The FBI and even the Hollywood film industry have provided ample coverage of his story. What was missing in those previous narratives, and what does your work add to the tale?

ROSSELLA BISCOTTI In the editing of my film, Pistone describes his change of persona: from Pistone to Donnie Brasco. To be "undercover" means continuous adjustment to the surrounding reality, without losing sight of your own identity. This is why Pistone has the ability to be "an actor and himself", a policeman and a gangster, a witness in trials and an actor on a film set. Prior to working on a narration, my work consisted in creating a space of relation in which Joseph D. Pistone could exist and act. My work is based on a process of acquisition of all the aspects of his personality and all the possible narratives, from that of Hollywood to that of the judicial record. The truth does not exist, just as a single version of the story does not exist. What we see in the film *The Undercover Man* is the result of an encounter, between me and Joseph D. Pistone, between him and his story. The encounter happens on a film-noir set, which I constructed precisely as the place for a new *mise-en-scène*. Here, cinema is an existential as well as a narrative code. The film noir talks about the individual and his relations with the world, the city, crime. It is not a thriller because, from the outset, you know the end, the story is familiar, but the game lies precisely in how it unfolds. The elements used for the staging return, later, in the installation, as spaces in which the viewer moves, spaces the viewer crosses. The furniture made for the set are sculptures that contain pieces of reality: *I Liked Sonny* contains the entire file on the gangster Sonny Black compiled by the FBI. It is the life of Sonny Black from the viewpoint of the FBI. After my request for documentation, the FBI took a year to process the file, censoring the information in the present tense, page by page.

RT While we can't consider two different stories – that of the policeman Joseph D. Pistone and that of the gangster Donnie Brasco – we can still interpret the narrative in a dual way: that of Joseph D. Pistone and yours. How does this double story intertwine?

RB My research process always implies first person involvement in procuring archival materials and in the construction of relations with the people or institutions that hold those materials. My work is based on the process of these relations and the gathering and transformation of the material.

RT Our memory, for more or less conscious reasons, often erases the events and episodes of the past. This selective approach to history is applied at multiple levels – just consider the city of Berlin – where you are now in residence at the *Kunstlerhaus Bethanien* – and where the demolition of the *Palast der Republik* has just been completed, a piece of history from which it was easy to take one's distance. Your works, on the other hand, are stimulated precisely by these wrinkles, these black holes of memory.

RB Over the last five years I decided to live in Rotterdam because this city, after having been completely destroyed in World War II, has been able to create a new, experimental identity for itself on an architectural and socio-urban level.

Precisely these voids, like the one left by the *Palast der Republik*, interest me for their research potential. Not for the nostalgic conservation of the past, but for the activation of elements that belong to our personal and collective identity. My approach questions our relationship with past and present reality.

RT I am reminded of your research on the fascist era in Italy, but also your project on the recordings of psychoanalysis sessions with patients traumatized by World War II.

RB A work like *Once I Said: I'm a Clear Blue Sky Without Sun Without Clouds* is a good example of the method of reactivation of the past. It is an installation that includes an audio of about 30 minutes, composed of recordings of psychoanalysis sessions conducted between 1987 and 1991. What you hear is the voice of a person – always the same one – speaking very slowly: a deep voice, fragile or broken at times. The voice narrates what the person sees, and they are terrible things. From the story it is not immediately clear if this is a radio drama or something else. We get a better grip on what is happening only when a doctor takes the microphone, and with a firm voice says: "Seventh session. Under the effect of Pentothal Mr. Dik de Boef...", then the date, the list of the people present, etc. That moment activates a new level of attention. We understand that the story belongs to a person, identified with a name, who sleeps and narrates, under the effect of a drug also known as "truth serum". The doctor in question is Prof. Jan Bastiaans, a psychiatrist active since the 1980s, well known but controversial in the scientific community for having used LSD and Pentothal to cure patients traumatized during World War II. From the details and fragments of information on the recordings, we discover a collective mnemonic scenario: it is not just the story and the vision of an individual, but our history, the events of World War II that emerge between dream and waking, effects of the drug and psychodrama.

RT The *Sun Shines in Kiev* (2006) retraces another story from the past, that of the filmmaker Vladimir Shevchenko, and the footage shot just after the explosion at Chernobyl.

RB The work is an installation composed of a video, a triple slide projection and a poster. The slide projection is made by cutting frames from a 35mm film shot in the days after the nuclear accident in 1986. The image seems to be always the same, but it isn't. The recovered reels of footage bear the signs of radiation, white marks that appear on the film, due to the immediate corrosion of the emulsion in contact with atomic particles. The white marks have to do with the reality with which that image intertwined, in that given moment, in that place, demonstrating the physical and visual existence of the radiations. Nevertheless, out of the context, the slides, once again, evoke a story rather than a document of reality. The video *The Sun Shines in Kiev* is mainly black: two voices, the male voice of one of the surviving cameramen, and the female voice of the wife of Shevchenko, alternate as they talk about the life of the filmmaker and the film shot at Chernobyl. The nuclear accident is never mentioned, the narration is completely in Russian, and the viewer is forced to watch the subtitles to understand, plunging into the black of the video and the obscurity of the soundtrack. Only after 8 minutes do images appear, dreamy, or triggered by our own memory.

RT In this story personal memory intertwines, often in a contradictory way, with collective memory. What relationship exists between individual history and History with a capital H?

RB *The Sun Shines in Kiev* is a work about narration, and on the impossibility of reconstructing the biography of an individual – in this specific case, that of Vladimir Shevchenko – separating it from its context. Here the context takes over the biography, modifying it, censoring it. Shevchenko decides, of his own free will, to film the nuclear accident of Chernobyl, to be able to become part of History. He is aware of this, so when he films the heroes of Chernobyl he also films himself, with his camera on his shoulder, on the roof of the reactor that exploded. From that moment on the information about him gets blurry, it vanishes, just as parts of the film he shot can no longer be found. I was interested in the relationship between the individual and History, and how it results in fragmented personal and collective memory, an amnesia that in my video has the function of the function of deconstructing and reassembling them both.



Top, left – Rossella Biscotti, The Sun Shines in Kiev, 2006. Courtesy: prometeogallery by Ida Pisani, Milan and Wilfried Lentz, Rotterdam.

Top, right – Rossella Biscotti, The Sun

Shines in Kiev, (slide projection), 2006. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam.

Middle – Rossella Biscotti, The Undercover Man, 2008. Courtesy: prometeogallery by

Ida Pisani, Milan and Wilfried Lentz, Rotterdam.

Down – Rossella Biscotti, La cinematografia è l'arma più forte, 2007. Courtesy: the artist.

DI ROBERTA TENCONI

*La memoria e la ricostruzione di storie passate sono al centro delle opere di Rossella Biscotti (Molfetta, 1978). I suoi lavori – video, fotografie e installazioni – partono da ricerche ai limiti dell'impossibile e congiungono ricordi d'antan e i loro sviluppi nel presente, narrazioni personali e le loro implicazioni collettive, cause ed effetti. Un'incessante interrogazione della realtà, perché "La verità non esiste, né esiste un'unica versione della storia".*

ROBERTA TENCONI *"Non ho assunto un'altra personalità. Non puoi essere due persone contemporaneamente. Non puoi andare avanti e indietro. Così ho semplicemente mantenuto la mia personalità, il mio proprio carattere": si tratta di una citazione di Joseph D. Pistone – infiltrato come "Donnie Brasco" tra i gangster della mafia italo-americana tra il '76 e l'82 – da una scena del tuo The Undercover Man (2008). Della sua vicenda si è ampiamente occupata l'FBI e persino l'industria del cinema hollywoodiano. Cosa mancava a quelle precedenti narrazioni che il tuo lavoro ha aggiunto?*

ROSSELLA BISCOTTI *Nell'editing del mio film, Pistone descrive il suo cambiamento di persona: da Pistone a Donnie Brasco. L'essere undercover è un continuo aggiustarsi alla realtà circostante senza perdere di vista il proprio io. Per questo Pistone ha l'abilità di essere "attore e se stesso", agente e gangster, testimone nei processi e attore sul set cinematografico. Prima ancora di lavorare su una narrazione, il mio lavoro è consistito nel creare uno spazio di relazione in cui Joseph D. Pistone potesse esistere e agire. La mia opera è basata su un processo di acquisizione di tutti gli aspetti della sua personalità e di tutte le narrazioni possibili, da quella hollywoodiana a quella giuridica. La verità non esiste, come non esiste un'unica versione della storia.*

*Quello che si vede nel film The Undercover Man è il risultato di un incontro, tra me e Joseph D. Pistone, tra lui e la sua storia. L'incontro avviene su un set da noir, che ho costruito appositamente come luogo per una nuova messa in scena. Qui il cinema è un codice esistenziale oltretutto narrativo. Il noir parla dell'individuo e delle sue relazioni con il mondo, con la città, con il crimine. Non è un thriller perché, sin dall'inizio, si conosce il finale, la storia è nota, ma il gioco è proprio nel suo svolgimento. Gli elementi utilizzati per la messa in scena ritornano, poi, nell'installazione, come spazi in cui lo spettatore si muove, spazi che lo spettatore attraversa. I mobili realizzati per il set sono sculture che contengono pezzi di realtà: *I Liked Sonny* contiene l'intero file del gangster Sonny Black compilato dall'FBI. È la vita di Sonny Black dal punto di vista dell'FBI. Dopo la mia richiesta di documentazione, l'FBI ha impiegato un anno per processare il file, censurando le informazioni al tempo presente, pagina per pagina.*

RT *Se non possiamo pensare a due storie differenti – quella del poliziotto Joseph D. Pistone e*

*quella del gangster Donnie Brasco – possiamo ugualmente leggere la narrazione attraverso una duplice chiave: quella di Joseph D. Pistone e la tua. Come si è intrecciata questa doppia storia?*

RB *Il mio processo di ricerca implica sempre il coinvolgimento in prima persona nel recupero di materiali d'archivio e nella costruzione di relazioni con persone o istituzioni che presiedono o custodiscono questo materiale. Il mio lavoro si basa sulla processualità di queste relazioni e l'accumulazione e trasformazione del materiale.*

RT *Accade spesso che la nostra memoria, per ragioni più o meno cosce, cancelli eventi e vicende del passato. Un atteggiamento di selezione verso la storia che si applica a più livelli – basti pensare alla città di Berlino – dove ora ti trovi in residenza al Kunstlerhaus Bethanien – e dove è appena terminata la demolizione del Palast der Republik, un pezzo di storia da cui è facile prendere le distanze. I tuoi lavori, al contrario, prendono spunto proprio da queste pieghe e buchi neri della memoria.*

RB *Negli ultimi cinque anni ho scelto di vivere a Rotterdam perché questa città, dopo essere stata completamente distrutta, durante la Seconda Guerra Mondiale, è stata capace di crearsi una nuova identità splendidamente sperimentale a livello architettonico e socio-urbanistico. Sono proprio questi vuoti, come quello lasciato dal Palast der Republik, che m'interessano come potenziale per una ricerca. Non per la preservazione nostalgica del passato, ma per l'attivazione di elementi che appartengono alla nostra identità personale e collettiva. Il mio è un approccio che interroga la nostra relazione con la realtà passata ed attuale.*

RT *Mi vengono in mente le tue ricerche sull'epoca fascista in Italia, ma anche il progetto sulle registrazioni di sedute psicoanalitiche di pazienti traumatizzati durante la Seconda Guerra Mondiale.*

RB *Un lavoro come *Once I Said: I'm a Clear Blue Sky Without Sun Without Clouds* è una buona metafora sul metodo di riattivazione del passato. È un'installazione che include un audio di circa 30 minuti, composto da registrazioni di sedute psicoanalitiche condotte tra il 1987 e il 1991. Quello che si sente è la voce di una persona – sempre la stessa – che parla molto lentamente: una voce profonda, a volte fragile o rotta. Racconta quello che vede, e vede cose tremende. Dal racconto non è immediatamente chiaro se si tratti di un radiodramma o di qualcos'altro. Comprendiamo meglio ciò che accade solo quando un dottore parla al microfono e con voce ferma registra: "Settima seduta. Sotto effetto del Pentothal il sig. Dik de Boef...", la data, l'elenco delle persone presenti ecc. Quell'istante attiva un nuovo livello di attenzione. Comprendiamo che la storia appartiene a una persona, identificata con un nome, che dorme e che racconta sotto effetto di un farmaco conosciuto anche con il nome di "siero della verità". Il dottore in questione è il prof. Jan Bastiaans, psichiatra attivo fino agli anni '80, noto ma controverso all'interno della comunità scientifica per aver curato*

*attraverso LSD e Pentothal persone traumatizzate durante il secondo conflitto mondiale. Dai dettagli e dai frammenti d'informazione registrati si scopre uno scenario mnemonico collettivo: non è solo la storia e la visione di un individuo, ma la nostra storia, gli eventi della Seconda Guerra Mondiale che emergono tra sogno e veglia, alterazione narcotica e psicodramma.*

RT *The Sun Shines in Kiev (2006) ripercorre un'altra storia passata, quella del filmmaker Vladimir Shevchenko e delle riprese all'indomani dell'esplosione di Chernobyl.*

RB *L'opera è un'installazione composta da un video, una tripla diaproiezione e un poster. La diaproiezione è creata tagliando fotogrammi da un film 35mm girato nei giorni successivi all'incidente nucleare del 1986. L'immagine sembra sempre uguale, ma non lo è. Le bobine del girato recuperate portano i segni delle radiazioni, macchie bianche sulla pellicola dovute all'immediata corrosione dell'emulsione al contatto con le particelle atomiche. Le macchie bianche riguardano la realtà con cui l'immagine s'interlacciava, in quel dato momento, in quel luogo, mostrando l'esistenza fisica e visiva delle radiazioni. Tuttavia, venendo meno il contesto, le diapositive sono ancora una volta evocative di una storia più che non un documento del reale. Il video *The Sun Shines in Kiev* è invece principalmente nero: due voci, quella maschile di uno dei cameraman sopravvissuti, e quella femminile della moglie di Shevchenko, si alternano nel racconto della vita del filmmaker e del film girato a Chernobyl. L'incidente nucleare non è mai menzionato, la narrazione è completamente in russo e lo spettatore è costretto a guardare i sottotitoli per poterla seguire, immergendosi nel nero del video e nell'oscurità del sonoro. Solo dopo 8 minuti, appaiono le immagini, oniriche o scaturite dalla nostra stessa memoria.*

RT *In questo racconto la memoria personale s'intreccia, spesso in maniera contraddittoria, con quella collettiva. Che rapporto esiste tra la storia individuale e quella con la S maiuscola?*

RB *The Sun Shines in Kiev è un lavoro sulla narrazione, e sull'impossibilità di ricostruire la biografia di un individuo – nello specifico quella di Vladimir Shevchenko – separandola dal suo contesto. In questo caso, il contesto si appropria della biografia, la modifica, la censura. Shevchenko decide volontariamente di filmare l'incidente nucleare di Chernobyl per poter diventare parte della Storia. Ne ha la consapevolezza e per questo, filmando gli eroi di Chernobyl si autorittrae con la camera in spalla, sul tetto del reattore esplosivo. Da questo momento in poi le informazioni relative alla sua persona si sfocano, scompaiono, come anche diventano introvabili parte delle pellicole da lui girate. M'interessava la relazione tra l'individuo e la Storia e come questa si risolve in una memoria personale e collettiva frammentata, in un'amnesia che nel mio video diviene funzionale alla destrutturazione e ricomposizione di entrambe.*