



“Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)” in *Beverly Pepper’s Spazio Teatro Celle*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1998; pp. 12-76.

Text © Robert Hobbs

Foreword

In 1987 Beverly Pepper first began working on the site-specific piece entitled "Spazio Teatro Celle: Filiate Walls | Precursor Columns". At that time she discussed with Giuliano Gori and Pietro Porcinai the possibility of an amphisculpture for the Fattoria di Celle that would relate conceptually to her monumental AT&T complex in Bedminster, New Jersey (1974-1976). Gori's Fattoria di Celle (literally, Celle Farm) was already recognized as an important collection of site-specific art. An enlightened entrepreneur and noted collector living in a late Baroque villa overlooking the Florentine plain, Gori began in the early 1980s to commission pieces for the extensive set of Romantic gardens at Celle, which had been designed in the 1840s by the local landscape architect Giovanni Gambini. Over sixty artists of international renown have created environmental works in the spaces of the Fattoria di Celle. Gori wanted to set up a special place that would, at the same time, be a site-specific work and a suitable place for holding performances. He spoke of this several times with his friend Pietro Porcinai, the famous landscape architect, who suggested a number of solutions, including a mechanically retractable umbrella that would protect the theatrical space from sun and rain. In the meantime Porcinai met Beverly Pepper at Celle, and on a number of occasions they exchanged their views on the work to be done there. After Porcinai's death, the artist created "Spazio Teatro Celle". Both she and Gori agreed that the piece should be dedicated, on its completion in 1992, to the memory of their departed friend.

R. H.

Premessa

Nel 1987 Beverly Pepper inizia a lavorare sull'idea dell'opera ambientale «Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Sentinels». In quel periodo parla con Giuliano Gori e Pietro Porcinai della possibilità di creare per la Fattoria di Celle un'anfiscultura concettualmente legata al complesso monumentale che l'artista aveva realizzato per la AT&T a Bedminster, New Jersey (1974-1976). La Fattoria di Celle di Gori è già allora riconosciuta come il luogo che ospita una collezione importante di arte ambientale. L'illuminato imprenditore e noto collezionista Gori vive in un'antica villa sovrastante la pianura fiorentina e dai primi anni ottanta commissiona opere per il vasto giardino romantico della proprietà, disegnato nel quarto decennio dell'Ottocento dall'architetto paesaggista locale Giovanni Gambini. Oltre sessanta artisti di fama internazionale hanno creato opere ambientali negli spazi della Fattoria di Celle. Gori vuole redigere uno specifico spazio che sia al tempo stesso un'opera ambientale e un adeguato luogo di performance. Del progetto parla più volte con Pietro Porcinai, celebre paesaggista e amico, che studia alcune geniali soluzioni soprattutto tecniche come, ad esempio, la possibilità di proteggere lo spazio teatrale dalla pioggia e dal sole con un grande ombrello retrattile meccanicamente. In questo frattempo a Celle Porcinai conosce Beverly Pepper con cui ha la possibilità in varie occasioni di scambiare pareri sull'eventuale realizzazione dell'opera. In seguito alla morte di Porcinai l'artista progetterà da sola lo «Spazio Teatro Celle» e, d'accordo con Giuliano Gori, la dedicherà alla memoria del caro amico scomparso.

R. H.

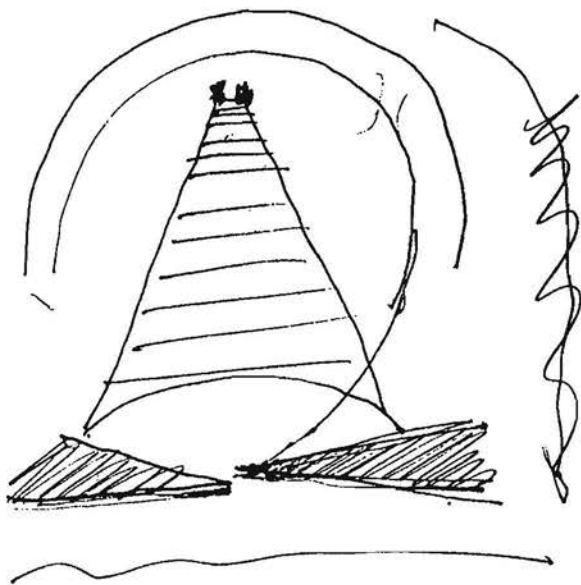
Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns (Omaggio a Pietro Porcinai)

ROBERT HOBBS

Beverly Pepper's "Spazio Teatro Celle" is situated in the expansive nineteenth century Romantic garden at the Fattoria di Celle, a well-known Renaissance villa in the Pistoian hills where Giuliano Gori has assembled an impressive collection of site-specific art. Located in front of the Gothic revival teahouse known as the Casina del Tè, Pepper's sculpture is heralded by two five meter high (16 feet) rusting cast iron columns at the crest of a bowl-shaped depression with seating capacity for three hundred people. The semi-circular stage, consisting of rectangular tufa stones, is nestled at the bottom of the hill between two iron encrusted berms of earth (each 45 feet in length), which serve as a theatrical backdrop. Conceived in 1987 and completed in 1992, Pepper's theater resembles neither the nineteenth-century mock ruins in the park nor the playful "Death of Ephialthes" (1982), created by Anne and Patrick Poirier for the artificial waterfalls that are part of the garden's original design. Instead "Spazio Teatro Celle" appears to antedate the park itself.¹ Placed in the center of the garden, it is a stately ceremonial space far removed from the highly Romantic quest of the park's designer Giovanni Gambini to create a cultivated wilderness.

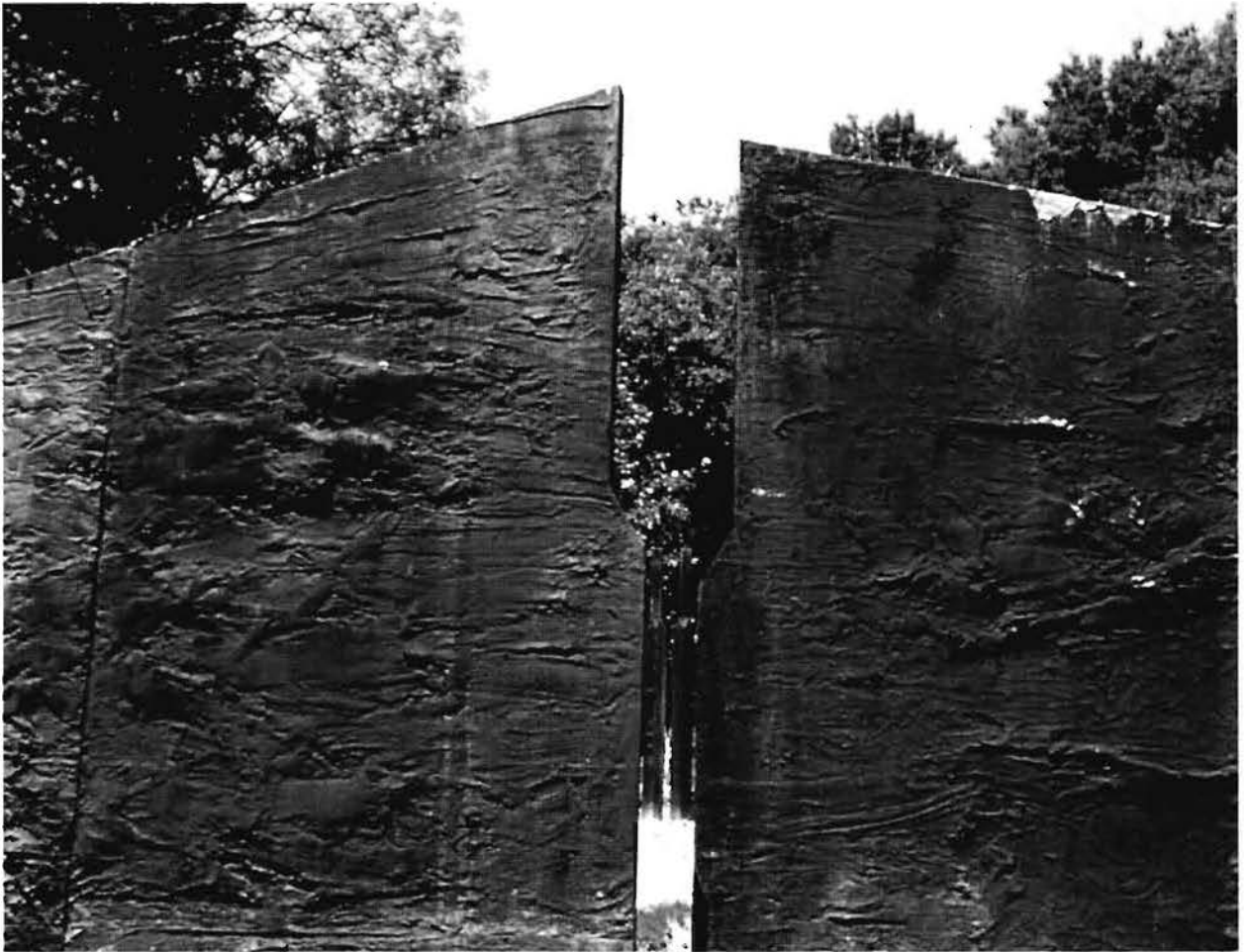
Although the Celle Theater relates to Pepper's AT&T "Amphisculpture" in Bedminster, New Jersey (1974-1976), the two works are radically different in orientation and purpose. Unlike the piece at Celle, the AT&T Amphisculpture was not intended for theatrical productions. While both works play with the idea of ancient Greek and Roman

Lo «Spazio Teatro Celle» di Beverly Pepper è situato nel vasto parco ottocentesco della Fattoria di Celle, una celebre villa sulle colline pistoiesi dove Giuliano Gori ha dato avvio a un'importante collezione di arte ambientale. Realizzata davanti alla Casina del Tè neogotica, l'opera di Pepper è preannunciata da due colonne in ghisa ossidata, alte cinque metri e poste in cima a una depressione a forma di conca capace di offrire circa trecento posti a sedere. Il palcoscenico a forma semicircolare è realizzato con lastre rettangolari di tufo e si adagia in fondo alla collina tra due terrapieni, sostenuti da quattro pareti di ghisa, ognuna di 14 metri di lunghezza, che a loro volta



*Viewing this second iron age as the modern-day
equivalent of the first one, [Pepper] patinized her pieces
to resemble sacred remnants of a distant past.*

[Pepper] considera questa seconda età del ferro
un equivalente moderno della prima e sui suoi lavori usa delle patine
che li fanno sembrare resti sacrali di un passato lontano.



*As a Querencia Pepper's art functions as a refuge
for herself and her audience, making her sculpture personal
and yet formed with societal needs in mind.*

theaters, the earlier piece is science fictional, seeming to condense aspects of the distant past into a compelling image of the not too distant future. Created at a time when a viable future through technology still seemed to be a possibility, "Amphisculpture" consists of concentric bands of concrete separated by ground covering. The radiating bands are in turn pierced by two monumental concrete wedges which resemble aerodynamically engineered components. By contrast "Spazio Teatro Celler" looks as if it is the surviving remnant of an ancient temple complex.

In the thirteen years separating the conception of the first piece from the second, Pepper's attitudes toward technology changed radically. She ceased to be enamoured with the space age and began to elevate such simple tools as axes, chisels, drills, and files into monumental sculptures that served as memento mori of industrialism. Viewing this second iron age as the modern-day equivalent of the first one, she patinized her pieces to resemble sacred remnants of a distant past. Unlike such archaeologically oriented artists as the Cornell professor Norman Daly who delighted viewers with the ways that a copper sulphate patina can transform a plastic bleach bottle into

costituiscono la quinta teatrale. Concepito nel 1987 e completato nel 1992, il teatro di Pepper non rassomiglia tanto alle rovine artificiali del parco ottocentesco, oppure all'installazione giocosa «La morte di Efialte» (creata da Anne e Patrick Poirier per le cascate che fanno parte del progetto originale del giardino), ma sembra piuttosto antidatare il parco stesso¹. Posto al centro del parco, costituisce un grandioso spazio cerimoniale rimosso dalla ricerca fortemente romantica svolta da Giovanni Gambini, l'ideatore del parco che mirava a creare un selvaggio costruito.

Sebbene il teatro a Celle si richiami all'«Amphisculpture» della AT&T a Bedminster in New Jersey (1974-1976), le due opere presentano delle differenze radicali sia nel loro orientamento che nella loro funzione. A differenza dell'opera realizzata a Celle, l'«Amphisculpture» non è stata creata per ospitare performance teatrali. Sebbene tutte e due le opere giochino con l'idea degli antichi teatri romani e greci, il primo lavoro sembra fantascientifico, quasi volesse condensare aspetti del passato remoto in una forte immagine di un prossimo futuro. Creata in un'epoca in cui sembrava ancora possibile costruire un futuro migliore attraverso la tecnologia, l'«Amphisculpture» consiste in alcune fasce concentriche di cemento separate dall'erba. Le fasce irradianti vengono interrotte da due cunei monumentali in cemento che somigliano a componenti aerodi-



Come una *querencia* anche la sua arte funziona da rifugio sia per lei sia per gli spettatori, rendendo la scultura personale ma sempre concepita in modo da tener conto dei bisogni della società.

a relic of the recent past, Pepper wanted her works to uphold the formal standards of High Modernism and allude to distant realms and a host of mythic ideas that this study will explore.

Believing sculpture to be capable of communicating profound ideas, Pepper has likened her work to a Querencia. In conversation with Tv critic Barbaralee Diamondstein, she stated:

We are living in a very difficult time, and what I am trying to do is to make works of art that will have some kind of sense of the Querencia. You know... In the bull ring it's a spot where the bull goes to feel safe from the matador.²

As a Querencia her art functions as a refuge for herself and her audience, making her sculpture personal and yet formed with societal needs in mind.

Although committed to challenging both herself and her audience, Pepper works intuitively, choosing to accept visions rather than predict them. In her work she retains an important aspect of Abstract Expressionism in her regard for the unconscious as the modern artist's muse.³ As she told the New York critic Kay Larson, "I never know what my work is going to look like until it's finished. I never start with a concept that has a name."⁴ In addition to subscribing to the Abstract Expressionists' interest in the unconscious, Pepper parallels their mining the ideas of the turn-of-the-century philosopher Henri Bergson who privileged intuition over intellect and developed the far-ranging theory of vitalism. In her diary c. 1960-1963, she noted Bergson's statement: "In-

namici. Al contrario, lo «Spazio Teatro Cele» sembra un frammento di un complesso templare antico.

Durante i tredici anni che separano l'ideazione dei due lavori, l'atteggiamento di Pepper verso la tecnologia cambia profondamente. Non più innamorata dell'era spaziale, comincia a innalzare degli attrezzi semplici (come le asce, gli scalpelli, i trapani a mano e le lime) al livello di sculture monumentali che servono come *memento mori* della civiltà industriale. Considera questa seconda età del ferro un equivalente moderno della prima e sui suoi lavori usa delle patine che li fanno sembrare resti sacrali di un passato lontano. A differenza degli artisti influenzati dall'archeologia come il professore Norman Daly della Cornell University, che incanta gli spettatori mostrando i modi in cui il solfato di rame può trasformare una bottiglia di plastica in un relitto del recente passato, Pepper vuole che i suoi lavori mantengano i modelli formali del modernismo e che alludano a luoghi lontani e a diverse idee mitiche che verranno esplorate in questo saggio.

Convinta che la scultura sia capace di comunicare idee profonde, Pepper ha paragonato più volte la sua opera a una *querencia*. In un'intervista con il critico televisivo Barbaralee Diamondstein, l'artista afferma:

Viviamo in tempi molto difficili e quello che cerco di fare è creare opere d'arte che avranno un senso simile a quello della querencia... che è il luogo nell'arena dove il toro va per sentirsi al sicuro dal matador².

Come una *querencia* anche la sua arte funziona da rifugio sia per lei sia per gli spettatori, rendendo la scultura personale ma sempre concepita in modo da tener conto dei bisogni della società.



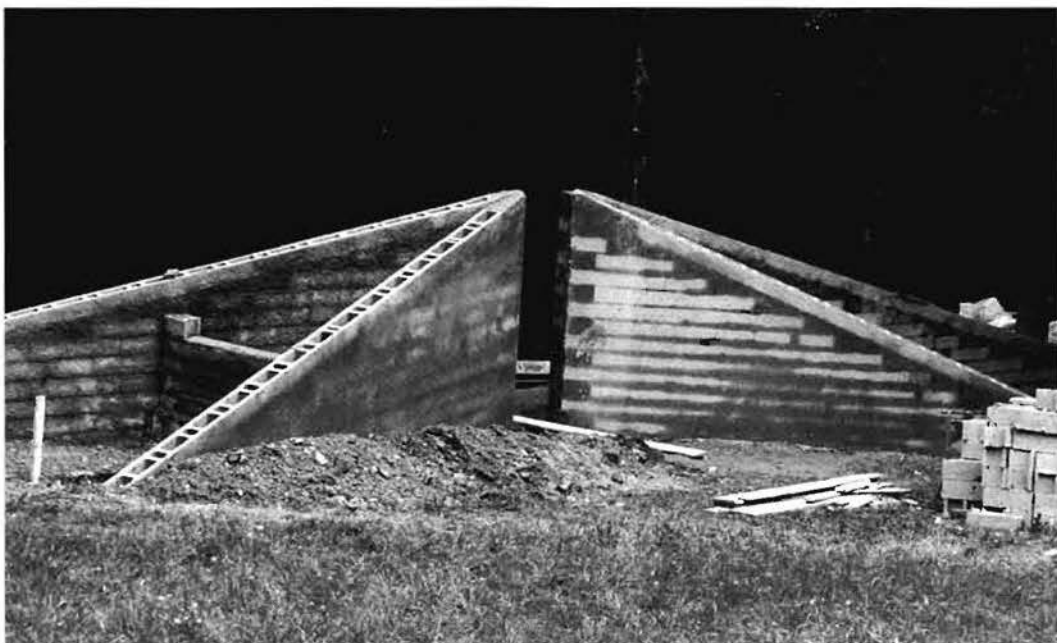
stinct knows things - intellect the relationship between things" and included the following paraphrase:

Intuition has the advantage of entering into the very essence of life - of feeling its movement, its creation - but disadvantage it cannot express itself - language is instrument of intellect.⁵

Her interest in Bergson is still evident over a decade later when she noted in a sketchbook (New York, 1977) the following from his Creative Evolution: "There are things that the intelligence alone is able to seek, but which, by itself, it will never find. These things instinct alone could find, but it will never seek them."

As these citations suggest, Pepper is not interested in a mindless art developing from little understood feelings; instead she wishes intellect to work in concert with intuition, and for the two to challenge view-

Benché si impegni a sfidare se stessa e il suo pubblico, Pepper lavora in maniera intuitiva e sceglie di accettare le sue visioni piuttosto che prevederle. Conserva nel suo lavoro un aspetto importante dell'Espressionismo Astratto in quanto considera l'inconscio come la musa dell'artista moderno³. Come dice al critico Kay Larson di New York: «...Non so mai come sarà l'opera finché non è finita. Non comincio mai da un concetto che abbia un nome»⁴. Oltre a condividere l'interesse degli espressionisti astratti per l'inconscio, Pepper lavora in parallelo alle loro ricerche sulle idee di Henri Bergson, il filosofo attivo a cavallo del Novecento, che privilegiò l'intuizione sull'intelletto e sviluppò la teoria dello «slancio vitale». Nel suo diario (1960-1963 c.) Pepper annota l'affermazione di Bergson che «l'istinto conosce le cose,



ers in meaningful ways. Her desire to communicate with a great range of viewers may have a basis in her liberal background. Both her paternal grandmother and her mother were social activists:

I was brought up in a world of free thinking women. My paternal grandmother left Russia with her hair bobbed, at seventeen. She was a Menshevik. My mother, like her, was an activist. She was committed to Roosevelt and the NAACP. She gave me a sense of commitment that became part of what I think of as professional pride in what one does.⁶

Although professional pride was part of the legacy, an equally important component is Beverly's own commitment to political and social ideals. When asked by the art historian Eleanor Munro if she were a feminist, Pepper responded that she was a product of the liberalism of World War II when women were treated as equals:

Even when the men came back, we held on to our independence. Many of us were fiercely political. We read Lenin on the women's question, we agreed with the idea of women's equality.⁷

l'intelletto conosce il rapporto tra le cose», e la seguente parafrasi:

L'intuizione ha il vantaggio di entrare nella vera essenza della vita - di sentire il suo movimento, la sua creazione - ma lo svantaggio di non potersi esprimere da sola, il linguaggio è lo strumento dell'intelletto⁵.

Il suo interesse per Bergson è ancora desto un decennio più tardi quando scrive in un quaderno di schizzi (New York, 1977) una frase dell'*Evoluzione creatrice* (1907): «Ci sono cose che solo l'intelligenza è capace di cercare ma che, da sola, non troverà mai. Queste cose solo l'istinto potrebbe trovarle ma non le cercherà mai».

Come indicano queste citazioni, a Pepper non interessa un'arte irriflessiva che si sviluppi da sentimenti poco compresi; piuttosto vuole che l'intelletto lavori insieme all'intuizione e che entrambe sfidino gli spettatori in maniera stimolante.

Il desiderio di Pepper di comunicare con una molteplicità di spettatori può avere radici nella

Intuition has the advantage of entering into the very essence of life - of feeling its movement, its creation - but disadvantage it cannot express itself - language is instrument of intellect.

L'intuizione ha il vantaggio di entrare nella vera essenza della vita - di sentire il suo movimento, la sua creazione - ma lo svantaggio di non potersi esprimere da sola, il linguaggio è lo strumento dell'intelletto.

These deeply engrained attitudes have had an impact on Pepper's art. Even though she started as an abstract painter in 1948, she began the following year to create Social Realist paintings based on her empathy for people suffering from the abject poverty of postwar Europe. As she told art critic Deborah Solomon, "The poverty was unbearable, and I felt a deep sense of guilt at having survived the war."⁸ These paintings continued until the late 1950s when she began in 1957 to overlap painting with sculpture.

Although this social commitment might seem to disappear in her modernist sculpture, it has continued to be important. Instead of serving as subject matter, Pepper's social concerns became a working assumption regarding the importance of public sculpture. It was one important reason why this artist became so involved with site-specific art in the 1970s. [And this Marxist orientation helps to explain the basis of dialectics informing even her earliest sculptures which are predicated on the opposition of wood and bronze and later on the contradiction established when an outgoing stainless steel reflexivity is countered by reclusive painted interiors.] In her talk "Public Sculpture and Its Public," which was delivered in 1978 to three mid-western museums in the United States, Pepper's sympathies with the greater public are clearly evident:

So this is what we see happening around us: in small towns, suburbs, city squares, shopping centers, federal buildings and so on, we are setting up monumental sculptures and paintings, as well as environmental works for the public. These are works that in the past belonged ex-

sua formazione *liberal*; infatti sia la nonna paterna che la madre di Beverly furono attiviste sociali.

Sono stata cresciuta in un mondo di donne libere pensatrici. La mia nonna paterna lasciò la Russia con i capelli corti all'età di diciassette anni, era una *menshvik*; mia mamma, come lei, fu un'attivista, si impegnava a sostenere Roosevelt e la NAACP. Mi comunicò un senso di impegno che è diventato una parte di ciò che considero l'orgoglio professionale in quello che faccio⁶.

Sebbene l'orgoglio professionale faccia parte dell'eredità familiare, un elemento di importanza analoga è da trovarsi nell'impegno di Pepper verso ideali sociali e politici. Quando la storica dell'arte Eleanor Munro le chiede se sia femminista, Pepper risponde di essere stata formata nel *liberalism* della seconda guerra mondiale quando le donne erano trattate da pari a pari:

Anche quando ritornarono gli uomini, abbiamo tenuto stretta la nostra indipendenza. Molte di noi eravamo fortemente politicizzate, leggevamo ciò che Lenin scrisse sulla questione delle donne ed eravamo d'accordo sull'idea dell'eguaglianza⁷.

Questi atteggiamenti profondamente radicati hanno



clusively to rich patrons, industries or institutions - sponsors who commissioned works for their individual tastes or needs to enhance their prestige... Most of these sponsorships were restrictive by their very nature - limiting both artist and audience. This has changed greatly. Today cultural activity is no longer so restricted to the few.⁹

Exhilarated by this change in art patronage that made new and challenging work available to masses of people, Pepper was nevertheless concerned about the role of quality and the question of its accessibility. The old problem that had haunted liberals in the 1930s and 1940s continued to plague her: should art pander to the level of a mass audience or should it challenge them. In her diaries, sketchbooks, and talks, Pepper returns periodically to this question as she mulls over her own new developments and their accessibility to a greater public. Her most definitive response is included in the talk referred to above:

Yet, let's ask ourselves: should everyone be expected to understand a work at first view? After all, art is not meant to ratify our way of seeing - but, rather to extend, and inevitably to challenge it. Art must not be subduced into the familiar: but to discomfort and disturb. We've done something wrong if we come to see what we already know - if we have not made any discovery.¹⁰

This rationale - similar to Robert Motherwell's conclusion in the 1940s that quality must be maintained and art's spirituality must remain elevated for the enlightenment of an eventual proletariat - allowed Pepper to continue High Modernist work and to leave the process of viewing and interpreting the art to others.

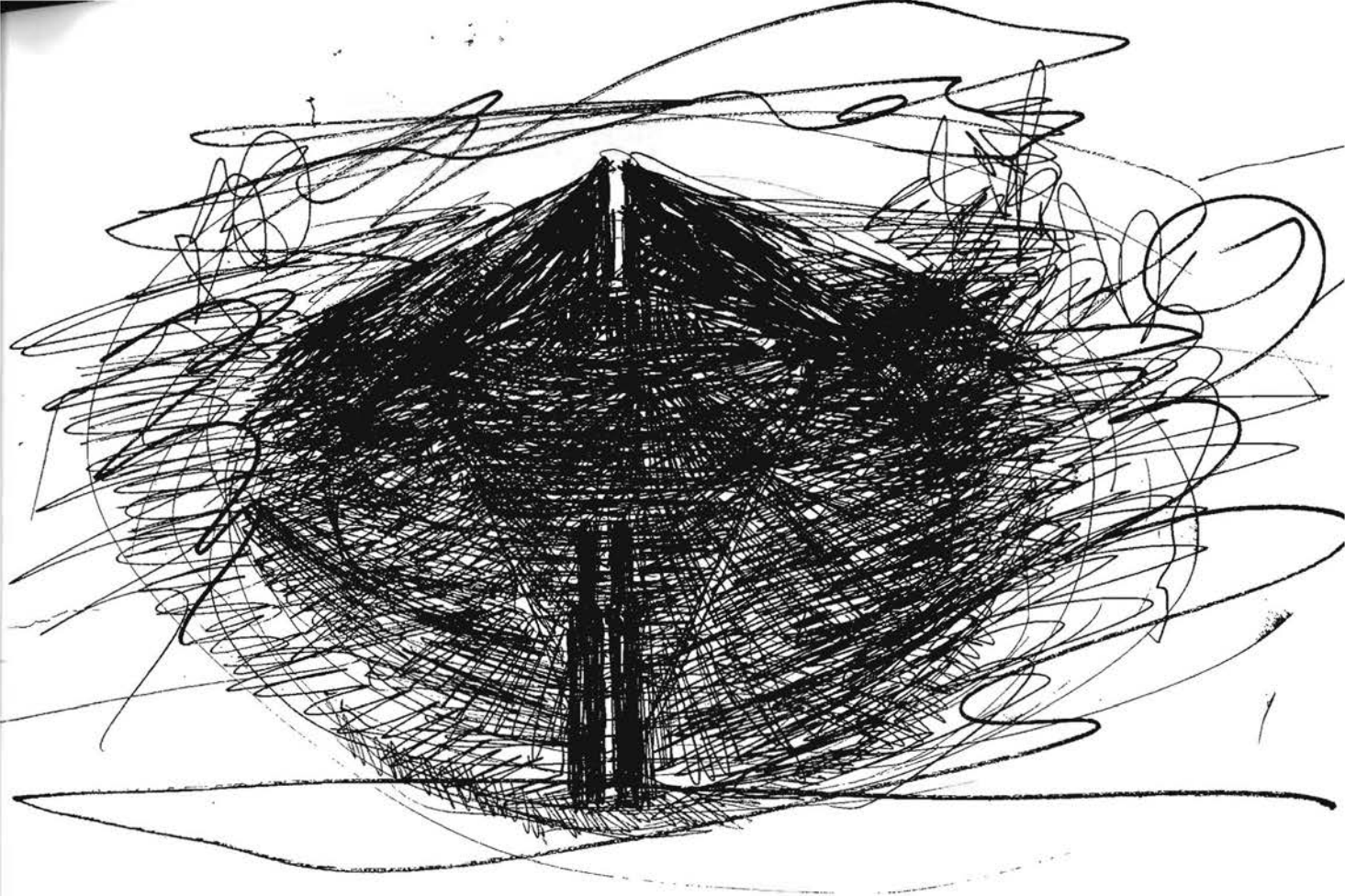
Because the discussion thus far has emphasized philosophical and political traditions in which Pepper has worked, its advantages in explicating the artist's underlying assumptions about life and art have the distinct effect of making her appear to be a scholar. Although intellectually curious, Pepper

avuto un impatto sull'arte di Pepper. Sebbene inizi come pittrice astratta nel 1948, già l'anno dopo crea dei quadri, improntati al realismo sociale, che nascono dalla compassione per tutti quelli che nell'Europa del dopoguerra soffrono nella povertà più abietta. Come dice al critico d'arte Deborah Solomon «la povertà era insopportabile e sentivo un profondo senso di colpa per essere sopravvissuta alla guerra»⁸. Continuerà a dipingere questi quadri fino a 1957, anno in cui inizia a dedicarsi anche alla scultura.

Benché questo impegno sociale sembri scomparire nella sua scultura modernista, nondimeno continua a esserne un elemento importante. Più che servire come soggetto, le preoccupazioni sociali di Pepper diventano una supposizione fondamentale che riguarda l'importanza della scultura pubblica. Infatti costituisce uno dei motivi basilari per cui l'artista si impegna nella realizzazione dell'arte ambientale negli anni settanta. Inoltre questo orientamento marxista aiuta a spiegare la dialettica che costituisce anche il fondamento delle sue prime sculture basate prima sulla contrapposizione del legno e del bronzo e poi sulla contraddizione che sorge quando la rifrangenza dell'acciaio inox viene contrapposta a interni seminasconditi e dipinti.

Nella sua conferenza «Public Sculpture and Its Public», tenuta nel 1978 in tre musei americani, diventa chiaro che le simpatie di Pepper sono per il pubblico:

Quindi questo è ciò che vediamo succedere intorno a noi in piccoli paesi, sobborghi, piazze, centri commerciali, edifici pubblici ecc.: allestiamo delle sculture e delle pitture monumentali ma anche delle opere ambientali per il pubblico. Nel passato queste opere appartenevano esclusivamente ai ric-



does not labor in libraries and work out her approaches prior to visiting the studio. Since 1949, she has had the advantage of being married to the journalist and novelist Curtis Bill Pepper, who was an art history major in college. In conversation with the author, Pepper once described her husband as a journalist whose beat extends to the fifteenth century.¹¹ He approaches historical problems with the same excitement that he might investigate a contemporary political cover up, and his attitude toward art is as literary as Beverly's is formal. When the couple visits museums, Bill's running commentary about subject matter and relevant historical facts serves as an important background for Beverly's analyses of form. His comments place her analyses in perspective, providing an almost subliminal context of meaning that

chi mecenati, alle industrie o alle istituzioni private / insomma agli sponsor che commissionavano opere sia per i loro gusti personali che per la necessità di aumentare il loro prestigio... La maggior parte di queste committenze erano limitanti di per sé, sia per l'artista sia per il pubblico. La situazione è molto cambiata: oggi l'attività culturale non è più appannaggio di poche persone⁹.

Compiaciuta di questo cambiamento nella promozione dell'arte che rende accessibili a masse di persone delle opere nuove e stimolanti, Pepper si preoccupa della qualità e della fruizione dell'arte; il vecchio problema che tormentò i *liberal* negli anni trenta e quaranta continua a perseguirla: l'arte deve adeguarsi al livello delle masse oppure deve sfidarle? Nei suoi diari, nei quaderni di schizzi e nelle conferenze

informs her best work. Although Beverly has tended to discount this dialogue as the following comment indicates, it is important for her art:

Eventually I had to empty my mind to become my own self... Bill was with me everywhere. Through him, I became involved with the literal content of the art. It took me many years to rid myself of that concern. Until one day I finally turned to him and said, "I don't care who is cutting whose head off, I'm interested in the form — and shapes."¹²

In order to maintain her intuitive approach, Beverly may have needed to keep literary meanings at bay, but as we shall see her works allude to many traditions and myths.

*Having maintained her primary residence in Europe since 1949, Pepper over the years has visited hundreds of shrines and is thoroughly familiar with the stages of spiritual ascent symbolized in the architecture of pilgrimage churches and represented in the approaches to ancient temples and theaters. The architecture and archaeology of Italy are as familiar to her as the Washington Monument is to a Washingtonian. Because ancient Greek theaters were dedicated to the god Dionysus, they were sacred precincts. According to Jane Ellen Harrison in her book *Ancient Art and Ritual*:*

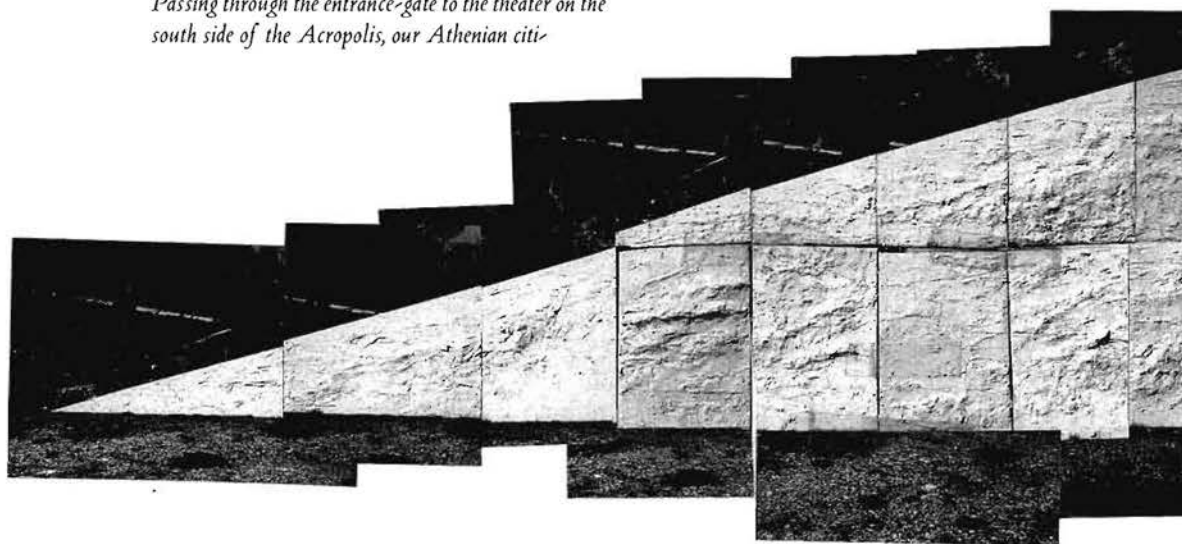
Passing through the entrance-gate to the theater on the south side of the Acropolis, our Athenian citi-

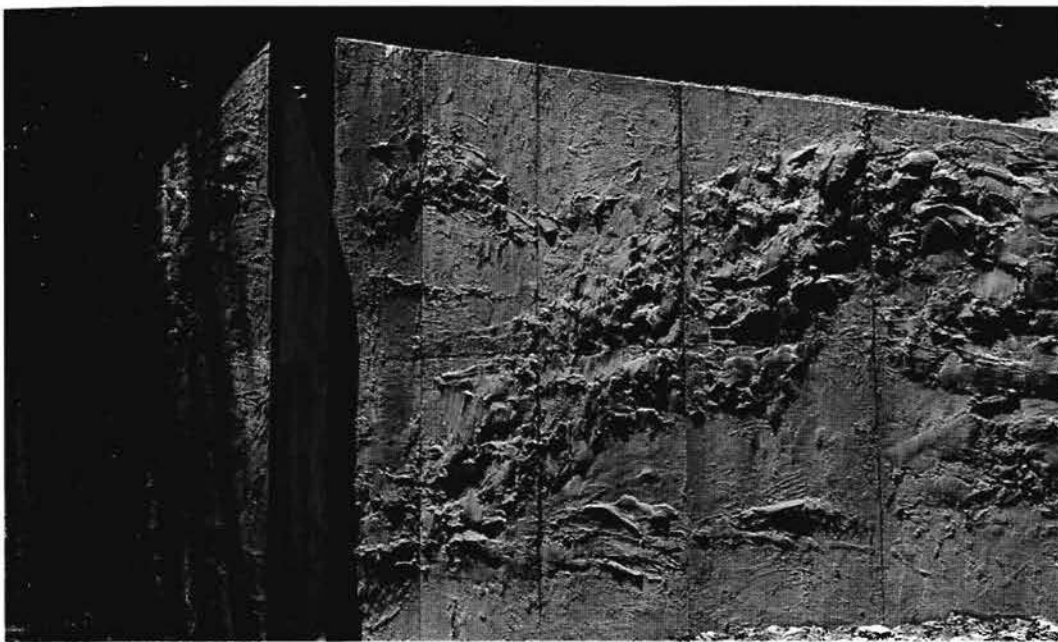
Pepper ritorna ogni tanto su questo argomento, riflettendo contemporaneamente sui propri sviluppi e sull'accessibilità delle sue opere a un pubblico sempre maggiore. La sua risposta più esaustiva al problema viene espressa nella conferenza citata sopra:

Ma chiediamoci: tutti dovrebbero capire un'opera d'arte a prima vista? Dopo tutto l'arte non è creata per confermare il nostro modo di vedere, ma piuttosto per estenderlo e, inevitabilmente, sfidarlo. L'arte non deve essere sottomessa, rendendola familiare, ma deve inquietarci e disturbarci. Abbiamo sbagliato qualcosa se vediamo ciò che già conosciamo, se non abbiamo fatto alcuna scoperta¹⁰.

Questo ragionamento, simile alla conclusione di Robert Motherwell negli anni quaranta che la qualità deve essere conservata e la spiritualità dell'arte deve rimanere elevata per l'eventuale illuminazione del proletariato, permette a Pepper di continuare a produrre opere moderniste e lasciare il processo del vedere e dell'interpretare l'arte agli altri.

Finora abbiamo enfatizzato le tradizioni filosofiche e politiche nelle quali Pepper lavora; nello spiegare le supposizioni fondamentali dell'artista sulla vita e sull'arte abbiamo rischiato di farla apparire un'erudita. Sebbene sia dotata





zen will find himself at once on holy ground. He is within a temenos or precinct, a place "cut off" from the common land and dedicated to a god... As he enters the actual theater he will pay nothing for his seat; his attendance is an act of worship...¹³

It is this writer's belief that Beverly Pepper's many experiences with the architecture of the sacred inform the stages of her "Spazio Teatro Cella". One might say that she reinvigorates the ancient idea of theater as a realm of the sacred by providing a series of thresholds of understanding or levels of liminality in which viewers take the role of pilgrims. The sacred is first announced by the twin columns Pepper has entitled "Precursor Columns" which function in a similar manner to the gateway to an ancient theater. These can also be considered equivalent to shrines of favored deities in ancient theaters such as the one devoted to Venus at Pompei's theater which was located directly opposite the auditorium and approached by walking on seats that served double duty as steps in a manner similar to Pepper's work. "Precursor Columns" is more abstract and low key than its historical counterparts. Created in

di profonda curiosità intellettuale, Pepper non opera nelle biblioteche né cerca di definire un approccio al lavoro prima di entrare nello studio. Ha il vantaggio di essere sposata, dal 1949, con il giornalista e scrittore Curtis Bill Pepper, laureato in storia dell'arte. In una nostra conversazione, Pepper descrive suo marito come un giornalista il cui interesse si estende dal Quattrocento¹¹ ad oggi: egli si avvicina ai problemi della storia con la stessa emozione con cui indaga l'attualità politica da prima pagina. Il suo atteggiamento verso l'arte è letterario quanto quello di Beverly è formale, e quando visitano un museo insieme i commenti di Bill sul soggetto e sulla scena storica di un'opera servono come uno sfondo importante per le analisi che Beverly fa della forma. Le osservazioni di lui inquadrano storicamente le analisi di lei e forniscono un contesto quasi subconscio di significati che informano i migliori lavori dell'artista. Sebbene Beverly tenda a sminuire il loro dialogo, come indica il commento che segue, esso è tuttavia importante per la sua arte:

the aftermath of *Minimalism*, this work reflects an appreciation of understatement and an understanding of the ways that personal expression can easily be reduced to bathos.¹⁴

In addition to functioning as a signpost for the sacred realm beyond them, the columns at the terminus of the steps force viewers to circumnavigate them and thus enter the theater precinct by transgressing its boundaries. In this manner the columns preserve

Nel tempo dovevo svuotare la mente per diventare me stessa... Bill era con me dappertutto. Attraverso lui, mi sono interessata al contenuto letterario dell'arte e ci sono voluti molti anni per liberarmi di quell'aspetto. Finalmente un giorno mi sono rivolta a lui e gli ho detto: «Non m'importa chi sta tagliando la testa a chi, mi interessano le forme»¹².

Per conservare il suo approccio intuitivo, Beverly ha bisogno di allontanarsi da signifi-



the integrity of the slender volume of space (4 inches) between them which remains complete, separate and inviolable. In her statement regarding this piece, Pepper has referred to "Precursor Columns" as resembling a "tuning fork,"¹⁵ thus establishing a metaphor of sound and also making allusions to the special vibrations that may emanate from this sacred and separate precinct.

"Precursor Columns" has a source in Pepper's work of the mid-seventies, particularly in the "Moline Markers". Because Pepper regards cemeteries as markers of the past - "They speak to me of the containment of the past in the present. I make works called 'markers'"¹⁶ - the element of death and perhaps even regeneration is implicit in this series and, by extension, her "Precursor Columns". Regeneration may be implied in the artist's desire for "The

cati letterari eppure, come vedremo, i suoi lavori fanno allusioni a tradizioni e miti diversi.

Pepper risiede in Europa sin dal 1949, dove ha visitato centinaia di luoghi di culto e acquisito familiarità con le fasi dell'ascensione spirituale simboleggiate nelle architetture delle chiese e dei santuari e rappresentate negli accessi ai templi e ai teatri antichi. L'archeologia e l'architettura dell'Italia le sono familiari quanto il monumento a Washington lo è a un abitante della capitale statunitense.

In *Ancient Art and Ritual* la studiosa Jane Ellen Harrison scrive che gli antichi teatri greci erano dedicati al dio Dioniso, e che per questo erano considerati recinti sacri:

Passando attraverso il cancello d'ingresso al teatro sul lato sud dell'Acropoli, il cittadino ateniese si

past to participate in... [the 'Moline Markers's'] presentness."¹⁷ Whether dealing with regeneration or not, these markers are highly cathected works that the artist has equated with the sacred. In notes on the markers contained in her sketchbook (ca. early 1980s), Pepper refers to the "union of male & female" to "sites and sacred places" to "vital points of contact & centers" and to "accumulated energies." Admitting that the "Moline Markers" memorialize ordinary tools by enlarging them to heroic proportions, the artist writes in the same sketchbook:

The outer reality [of the "Moline Markers"] is the industrial tool - but for the viewer, hopefully, their past identity will participate in the present in that they preserve countless archetypal associations.

She calls the markers "tuning forks," a term, as we have seen, that is later used for "Precursor Columns", thus establishing an important link between the two. Given the spiritual nature of the markers, one might hypothesize that the "Spazio Teatro Celle" is an elaboration on them: a narrative of mythic origins reaching back to antiquity and possibly earlier.

In addition to the vertical slit of space dividing "Precursor Columns", Pepper creates an abstract image of the void at the point where the columns intersect with the end of the triangle defining the seating area. By transforming the seating area into a three-dimensional realization of a schematic diagram for one-point perspective (which is usually only rendered on a two-dimensional surface), Pepper places "Precursor Columns" at the vanishing point. In the process, she makes the seating space the locus of illusions. When viewed from the crest of the bowl, the space is truncated; and when looked at from the vantage point of the stage it appears to be extended.¹⁸ The transformation of the seating area has the metaphorical advantage of placing viewers in a nonspace

trovava subito su un terreno sacro, all'interno di un *temenos* o recinto, un luogo distinto dal terreno comune e consacrato a una divinità... Entrando nel teatro, non pagava il suo posto perché la sua partecipazione era considerata un atto di culto¹³.

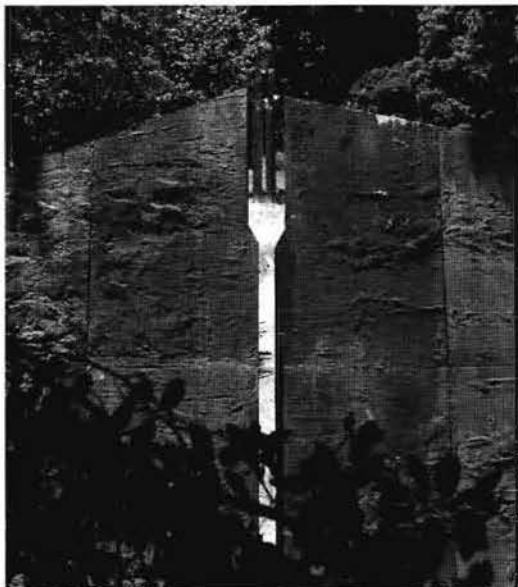
È mia opinione che l'approfondita conoscenza da parte di Pepper delle architetture sacre abbia influenzato le tappe dello «Spazio Teatro Celle». Si potrebbe dire che restituisce vigore all'idea antica del teatro come un luogo sacro, fornendo una serie di soglie di comprensione o di livelli di consapevolezza attraverso i quali gli spettatori assumono il ruolo di pellegrini. Il sacro viene preannunciato dalle colonne gemelle, chiamate dall'artista «Precursor Columns», che hanno una funzione simile al cancello del teatro antico. Possono anche essere considerate un equivalente moderno del santuario consacrato alla divinità favorita; ricordano il teatro a Pompei dedicato a Venere che fu collocato direttamente davanti all'auditorio e il cui accesso prevedeva che si camminasse sui posti a sedere che fungevano anche da gradini, come nel lavoro di Pepper a Celle. Le «Precursor Columns» sono più astratte e informali dei loro analoghi storici: create sulla scia del Minimalismo, esse riflettono un apprezzamento dell'*understatement* e una comprensione dei modi in cui l'espressione personale può essere troppo facilmente ridotta all'assurdo¹⁴.

Oltre ad essere indicatori del luogo sacro che delimitano, le colonne in cima ai gradini costringono gli spettatori a girare loro attorno e ad entrare nel recinto teatrale violando i suoi confini. Così le colonne conservano l'integrità del volume esile dello spazio tra loro (10 centimetri), che rimane completo, separato e inviolabile. Nel suo testo riguardante l'opera, Pepper annota la somiglianza delle «Precursor Col-

The outer reality [of the "Moline Markers"] is the industrial tool - but for the viewer, hopefully, their past identity will participate in the present in that they preserve countless archetypal associations.

- by analogy a fourth-dimensional realm, which is established in the following way: if one-point perspective is a schema for rendering three dimensions within the constraints of two, then a three-dimensional manifestation of one-point perspective may be considered a way to suggest four-dimensions within the limit of three.¹⁹ By extension, the seated audience becomes the focus for illusions, which they manifest, depending on their imagination and empathy with the productions. When viewers enter the stage area, they are able to gain some perspective - pun fully intended - on the illusory world which those seated so readily join.

If one returns to the entrance to the piece, stands in front of "Precursor Columns", and uses the gap between them as a line of site, one will note a deli-

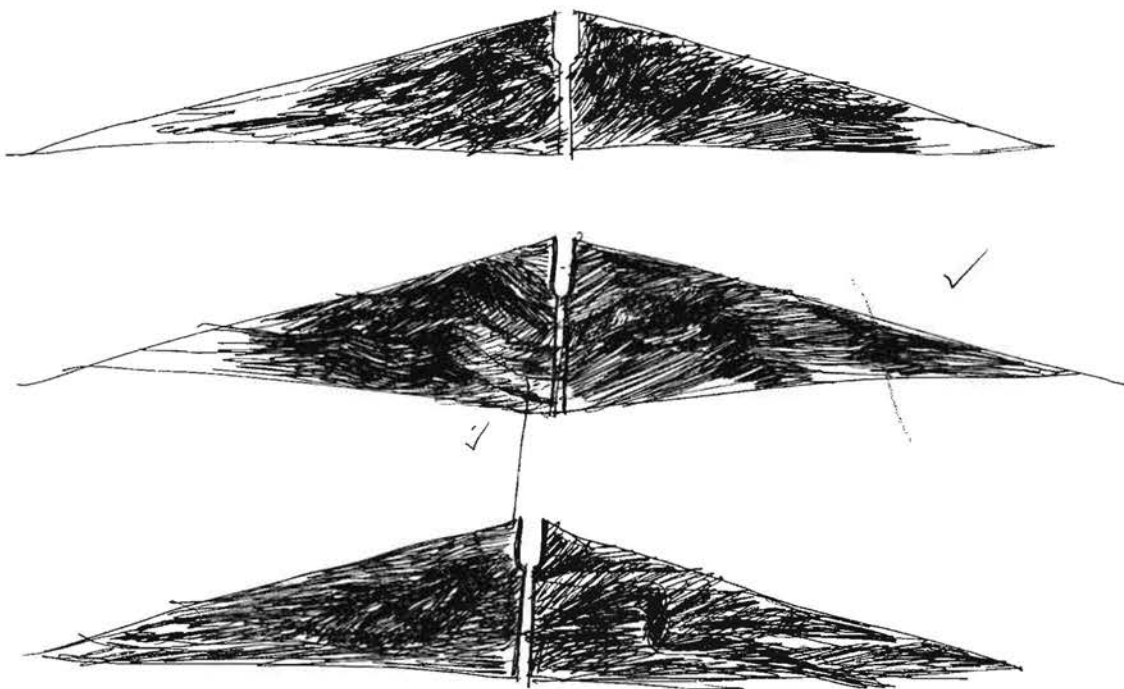


umns» a un diapason¹⁵, stabilendo con questo una metafora di suono e facendo delle allusioni alle vibrazioni speciali che possono scaturire da questo recinto sacro e protetto.

Le colonne hanno la loro origine nelle opere che Pepper ha creato a metà degli anni settanta, particolarmente nei «Moline Markers». Poiché Pepper considera i cimiteri come segnali del passato («Mi parlano del perdurare del passato all'interno del presente. Creo opere chiamate segnali»)¹⁶ l'elemento della morte e forse anche della rigenerazione è implicito nei «Moline Markers» e, per estensione, nelle «Precursor Columns». Il suggerimento di rigenerazione è forse da trovarsi nel desiderio dell'artista che «il passato partecipi nel presente (dei "Moline Markers")»¹⁷. Se si tratti o no di rigenerazione, questi segnali sono opere con una forte carica psicologica che l'artista sacralizza. Negli appunti riguardanti i segnali annotati in un quaderno di schizzi (dei primi anni ottanta circa), Pepper parla dell'«unione del maschile e femminile», dei «siti e luoghi sacri», di «punti vitali di contatto e centri» e di «energie accumulate». Ammesso che i «Moline Markers» idealizzano degli attrezzi quotidiani ingranditi fino a giungere a proporzioni eroiche, l'artista annota nello stesso quaderno:

La realtà esterna è l'attrezzo industriale ma, per le persone che lo guardano, la sua identità passata parteciperà nel presente in quanto conserva infinite associazioni archetipiche.

Pepper chiama questi segnali «diapason», un termine, come abbiamo visto, che userà più tardi per le «Precursor Columns», stabilendo in questo modo un legame importante tra le due opere. Data la natura spirituale dei segnali, si potrebbe ipotizzare che lo «Spazio Teatro

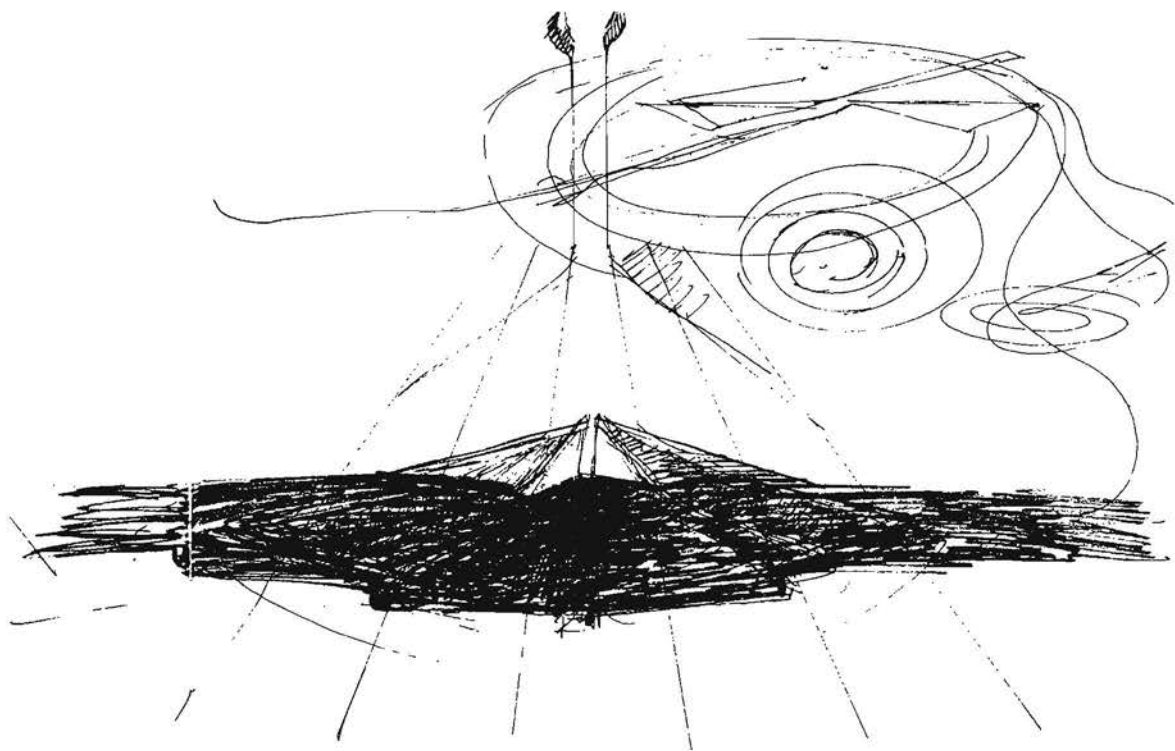


cately compressed line of space between the pair of massive triangular-shaped cast iron reliefs enclosing the two berms of earth (titled "Filiate Walls" by the artist). The reiteration of this thin void sets up a tension between the entry and the central opening of the stage. On an initial approach, the viewer does not at first note the purposeful slight misalignment of the wings to make this small opening a passageway - from a distance this space appears to be the same four inches as the gap in the columns. Beyond the stage stands a grove of trees, and the two openings in "Precursor Columns" and "Filiate Walls" appear to be of similar dimensions to some of the trees, suggesting a possible analogy between them and the forest. The analogy calls to mind the artist's reworking of one of Paul Klee's ideas:

The site should be like the grain of sand in the oyster. It enters a secret domain; an irritant unable to be spit out, leading to torment and fretting until it produces a pearl. The oyster's pearl did not come from the sea but rather

Celle» ne sia un'elaborazione, una narrazione le cui origini mitiche sono da cercare nell'antichità.

Oltre all'apertura verticale dello spazio che divide le «Precursor Columns», Pepper crea un'immagine astratta del vuoto in quel punto dove le colonne intersecano la cima del triangolo che definisce la platea. Nella trasformazione della platea in una realizzazione tridimensionale di un diagramma schematica della prospettiva lineare (che normalmente viene rappresentata sulle superfici a due dimensioni), Pepper colloca le colonne al punto di fuga. Nel processo rende lo spazio degli spettatori il *locus* di illusioni. Quando guardiamo la platea dalla cima della conca lo spazio sembra troncato, quando la osserviamo dal palco appare allungato¹⁸. Questa trasformazione della platea ha il vantaggio metaforico di mettere gli spettatori in un non-spazio, che diventa la quarta dimensione secondo la seguente analogia: se la pro-



from deep within, indigenous to the oyster, its own shell, its unconscious. So, too, within the frame, the irritant should stimulate a solution - that is, the artist's own act not accomodating the frame, but making the artist's own mark.²⁰

A distinguishing mark of the "Spazio Teatro Celle" is the internal tension between the slender space between the columns and the opening in the walls - poignant and perhaps pregnant absences when considered in relation to the forest in the background. Providing both the point of entry and exit, these openings thematize the sculptor's use of space as the ultimate subject of her work and emphasize its importance over any constructed forms or objects making up the piece. Space is a means of sublimating theater, stage, and columns because it alludes to spirit - space as transcendent metaphysical being, and space as too narrow to be transversed but an eloquent presence/nonpresence at the axial ends of the sculpture. The space is similar to "Cel Caigut" (Fall-

spettiva lineare è uno schema per presentare tre dimensioni entro i limiti di due, allora la stessa prospettiva, quando manifestata entro i limiti di tre dimensioni, può essere considerata un modo per suggerirne quattro¹⁹. Analogamente il pubblico seduto diventa il fulcro delle illusioni che manifesta secondo la propria fantasia e la propria partecipazione alle produzioni tenute nel luogo. Qualora gli spettatori entrassero sul palco, guadagnerebbero della prospettiva (nel doppio senso della parola) sul mondo illusorio nel quale il pubblico partecipa prontamente.

Tornando all'entrata dell'opera e mettendosi davanti alle colonne usando il vuoto tra di loro come una linea prospettica, si noterà in fondo una linea delicatamente compressa che divide i due massicci terrapieni a forma triangolare (chiamati i «Filiate Walls» dall'artista). La reiterazione di questo vuoto esile stabilisce una

La realtà esterna è l'attrezzo industriale ma, per le persone che lo guardano, la sua identità passata parteciperà nel presente in quanto conserva infinite associazioni archetipiche.

en Sky)), part of the artist's Barcelona park, in its allusions to a metaphysical realm and its interest in the dialectics of presence/absence, reality/illusion, and form/reflection, which were also important to Pepper's stainless steel pieces of the 1960s. By stressing these two inner voids, the artist emphasizes the work's suggestiveness and its possible spiritual associations.

The analogy that Pepper established between these vertical shafts of space and the trees in the background implies allusions to tree of life symbolism, particularly the axis mundi (tree at the center of the world) important to the beliefs of cultures which have maintained close ties with a transcendent realm. Because Pepper first began sculpting in wood when she discovered thirty-nine chestnut trees that had been cut down on a property adjoining her place outside Rome, the missing axis mundi at Celle takes on added significance. This profoundly important space at both centers of the work might apply to the artist's assessment over a decade earlier that "I realize now that in all of these years I have been living abroad that what I have finally done is to develop something that encompasses my own internal spirit."²¹

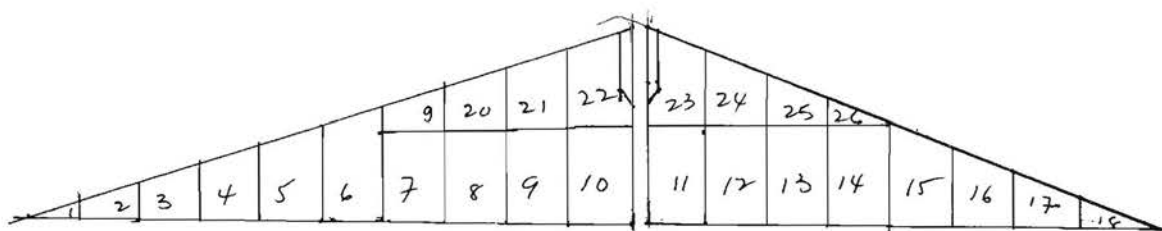
The delicately suspended void at Celle might also represent a further development of the solid/void dialectic that has fascinated Pepper even in her early sculpture drawings (ca. 1960) of biomorphic shapes. In their cradling of empty spaces, these conceptions are akin to Henry Moore's far more anthropomorphic forms. In a diary dated January 1978 the artist noted succinctly "the composition common to all plas-

tensione tra l'entrata e l'apertura centrale del palco. Al primo approccio il visitatore non nota la leggera sfasatura delle due ali di terra creata di proposito per rendere questa piccola apertura una porticina. Da lontano questo spazio sembra misurare gli stessi dieci centimetri del vuoto tra le colonne. Le dimensioni delle aperture nelle «Precursor Columns» e nei «Filiate Walls» appaiono simili a quelle di alcuni alberi del bosco che si intravedono oltre il palco; questa possibile analogia tra gli elementi dell'opera e della foresta richiama l'elaborazione da parte dell'artista di un'idea di Paul Klee:

Il sito dovrebbe essere come il granello di sabbia all'interno dell'ostrica. Entra dentro un regno segreto, un elemento di disturbo impossibile da buttar fuori che porta tormento e logorio finché non produce una perla. La perla dell'ostrica non deriva dal mare ma dal profondo intimo dell'ostrica, del suo guscio e del suo inconscio. In questo modo all'interno della cornice, un elemento di disturbo dovrebbe stimolare una soluzione - cioè l'atto dell'artista non si adegua alla cornice ma fa il proprio segno²⁰.

Nello «Spazio Teatro Celle» un segno distinto è da tro varsi nella tensio-





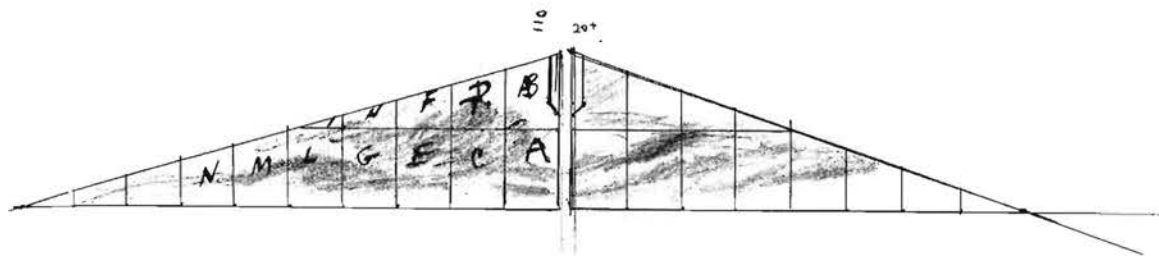
tic art is a dialectic of voids and solids - all the rest is ornament." Her statement correlates well with her professed goal "to make an object that has a powerful presence, but is at the same time inwardly turned, seeming capable of intense self-absorption."²² These assessments regarding the importance of space and self-absorption are as important for her early work as for her most recent sculpture. In a talk entitled "The Use of Form, Space and Nature in Monumental Sculpture," the artist stated:

It has been said that space is existential. It could be said that existence is spatial. However you look at it, monumental sculpture exists as experiential space. That is, it's neither entirely an external object, nor wholly an internal experience.²³

In his catalogue essay for the exhibition Beverly Pepper: Private-Scale Sculpture 1966-1987 art critic Mark Stevens elaborated on the psychological components of Pepper's work.²⁵ Using Pepper's own reference to the "living interior" of her sculpture, Stevens commends her for finding "over the last 24 years... many different ways - using scale, mass, line, surface, shape - to push around, open up, trick, honor, seduce, respect, and otherwise acknowledge the inside places."²⁵ He finds the early sculpture "massive and sexually harsh" and believes that in the stainless steel cubes of the late Sixties that

... The interior cannot be contained: it slips out the cracks, spills free into the air, blends with the sky. This is both exhilarating and dismaying, exactly the sort of tension I admire in Pepper. One enjoys the escape implied in the

ne interna tra questa fessura delicata tracciata tra le colonne e tra i muri: assenze acute e forse pregnanti se considerate in rapporto alla foresta sullo sfondo. Utilizzate come porte di entrata e di uscita, queste aperture sottolineano l'uso dello spazio come il soggetto definitivo dell'opera ed enfatizzano la sua importanza predominante su qualsiasi altro oggetto o forma costituente il lavoro. Per le sue allusioni allo spirito, lo spazio diventa un modo di rendere effimeri il teatro, il palco e le colonne, e viene inteso come un essere metafisico trascendente; spazio troppo stretto da attraversare ma eloquente presenza/non presenza ai limiti assiali della scultura. Questo spazio è simile a «Cel Caigut» (Cielo caduto), un elemento del parco creato dall'artista a Barcellona (1985-1991), in quanto allude a un regno metafisico e all'interesse per la dialettica di presenza/assenza, realtà/illusione e forma/riflessione; contrapposizioni importanti anche nei lavori in acciaio inox realizzati negli anni sessanta. Nell'enfatizzare i due vuoti presenti all'interno del teatro a Cel·le, l'artista sottolinea il carattere suggestivo dell'opera e le sue possibili associazioni spirituali. Inoltre, l'analogia che Pepper stabilisce tra queste fasce verticali di spazio e gli alberi dietro, implica delle allusioni al simbolo dell'albero della vita, particolarmente dell'*axis mundi* o l'albero al centro del mondo, importante nelle credenze di quelle culture che hanno mantenuto forti legami con un regno trascendente. Se si



near collapse of a tower of cubes, while fearing the smash-up. At the moment of liberation, one misses the old constraints.²⁶

Stevens psycho-sexual/transcendence-seeking reading of Pepper's sculpture gains credence, particularly when one considers the following statement by the artist:

I have always been involved with inner structure. It has to do with the human body. I would like to reveal some of the inner mysteries of the human body. Not overtly in terms of sexual parts, such as the labia-vulva school of art, but rather in terms of man and the elements. I am not doing environmental art. I am doing environments.²⁷

Although Pepper obviously has an aversion to superficial readings of feminism, both her work and her statements indicate an interest in psycho-sexual meanings as they apply both to herself and to the modern psyche. Her response to her work is visceral, and she would like for viewers to engage themselves fully with the sculptures. Considering the works of the early 1970s, Pepper said, "You need to be able to crawl in and through them."²⁸ She readily admitted in 1975 her connection with the life force, which she was viewing in the abstract terms of the triangle:

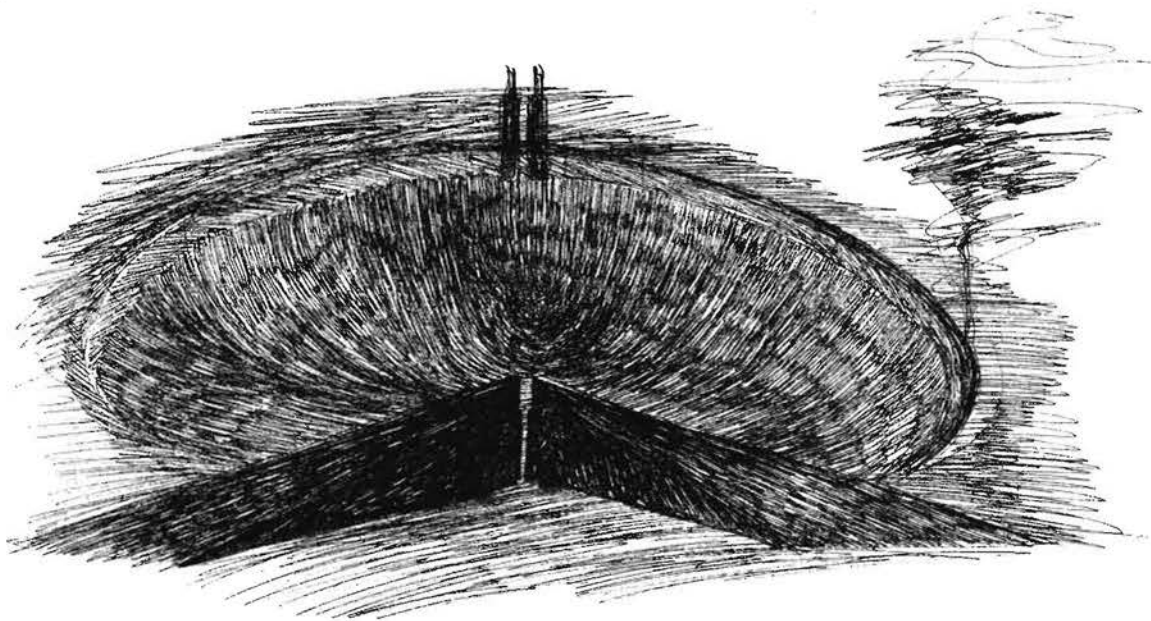
I was really sculpting the triangle - which came out of the inside of the earlier sculptures I had done... I have always been interested in precarious balance, because it is also what life is about, and basically I am about life.²⁹

In Pepper's large site-specific pieces such as "Dal-

pensa che Pepper aveva cominciato a scolpire il legno dopo aver trovato trentanove castagni abbattuti su un terreno confinante al suo, il mancante *axis mundi* a Celle assume ulteriori significati. Questo importantissimo spazio presente nei due fulcri del teatro potrebbe riferirsi al giudizio dell'artista espresso dieci anni prima: «Mi rendo conto oggi che, in tutti questi anni che ho vissuto all'estero, ciò che finalmente ho raggiunto è qualcosa che racchiude il mio spirito intimo»²¹.

Il vuoto delicatamente sospeso a Celle potrebbe inoltre rappresentare un ulteriore sviluppo nella dialettica tra il solido e il vuoto che affascina Pepper fin dagli studi per le prime sculture (intorno al 1960) di forme biomorfiche. Nelle loro definizioni di spazi vuoti, questi lavori sono simili alle forme molto più antropomorfe di Henry Moore. In un diario scritto nel gennaio del 1978 l'artista annota: «La composizione comune a tutta l'arte plastica è una dialettica di solidi e di vuoti: il resto è tutto ornamento». La dichiarazione si lega bene al suo scopo professato «di fare un oggetto che abbia una forte presenza ma che, allo stesso tempo, sia rivolto verso l'interno, che sembri capace di un'intensa concentrazione su se stesso»²². Questi giudizi che riguardano l'importanza dello spazio e dell'autoconcentrazione sono fondamentali per la sua più recente scultura quanto per i suoi primi lavori. In una conferenza intitolata «L'uso della forma, dello spazio e della





las Land Canal and Hillside" (1971-1975) and "Thel" (Dartmouth College, 1976-1977) the marriage of crystalline, industrially fabricated elements - most of them triangles - and earth could be considered a metaphor for a consummated union between rationality and feeling. In reference to the Dallas piece, the artist stated that the earth formed the "insides" of the Cor-Ten walls,³⁰ thus implying a close symbiotic bond between the two. And in a diary notation discussing "Thel", she notes the positive|negative connotations of "the precarious overhang of the upper structure implying both danger and invitation to walk under - and the grids a challenge to walk into - a sort of protective web or a flytrap - inner structure, womb-like, comforting..."³¹

The positive|negative connotations of the earth and dark spaces of "Thel" prefigure the way she considered the berms of earth in the "Spazio Teatro Celle". Pepper writes: "The space between the pyramidal walls mirrors the space between the ['Precursor'] columns and is in direct alignment with it. The opening between the columns is a filiation of the walls." The word "filiation" (from filial: daugh-

natura nella scultura monumentale», l'artista afferma:

È stato detto che lo spazio sia esistenziale: si potrebbe dire che l'esistenza è spaziale. Comunque si consideri, la scultura monumentale esiste come uno spazio esperienziale, cioè non è né un oggetto completamente esterno né un'esperienza del tutto interna²³.

Nel suo testo *Beverly Pepper: Private Scale Sculpture 1966-1987*, il critico d'arte Mark Stevens elabora un discorso sulla componente psicologica dell'opera dell'artista²⁴. Usando il riferimento della stessa Pepper all'«interiore vivente» della propria scultura, il critico la loda per aver trovato nel corso degli ultimi venticinque anni «...molti modi diversi (usando la proporzione, il volume, la linea, la superficie, la forma) per spostare, aprire, ingannare, onorare, sedurre, rispettare e altrimenti riconoscere i luoghi interni»²⁵. Stevens definisce le prime sculture «massicce e sessualmente aspre», e dei cubi in inox realizzati da Pepper verso la fine degli anni sessanta scrive:



ter) refers to the next generation. Because the void between "Filiate Walls" is reiterated in the opening between "Precursor Columns", this internal space might be considered a symbolic birth from the earth. Important to our understanding of the significance of this internal space are the berms of earth, which Pepper describes in the following manner:

Earth, in its essence, has an inside - a depth. The density of the earth-fill between the reliefs expresses that depth and imparts a sense of solidity throughout the structure, including the top covering of grass.³²

In the "Spazio Teatro Cella" one might say that the god of the sky, represented by the space between the Columns, is the progeny of earth. But to take the story literally and try to use it as a definitive interpretation of Pepper's art is to misunderstand the power of allusion in modernism. This type of abstract art depends on a host of evocative meanings which are never slavishly tied to the work in the form

L'interno non può essere contenuto: scivola fuori dalle spaccature, si libera nell'aria, si meschia con il cielo; è allo stesso tempo esilarante e deludente. È proprio questo tipo di tensione che ammiro in Pepper: si gode l'emozione implicita nell'ormai prossimo collasso di una torre di cubi mentre se ne teme il rovinoso impatto a terra. Al momento della liberazione, ci mancano i vecchi limiti²⁶.

La lettura di Stevens basata su una ricerca psico-sessuale/trascendentale, acquista una particolare pertinenza se si considera la seguente dichiarazione dell'artista:

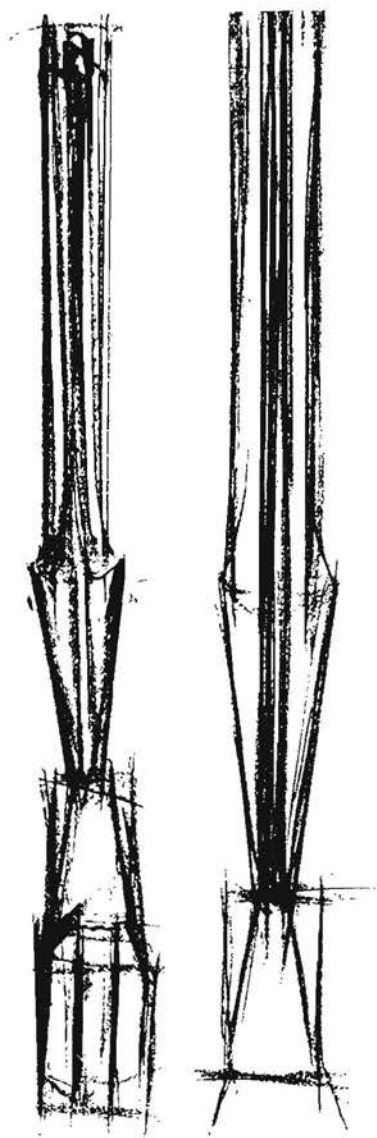
Mi sono sempre preoccupata della struttura interna che ha a che fare con il corpo umano. Mi piacerebbe rivelare alcuni dei misteri intimi del corpo, non apertamente in termini di organi sessuali (come fanno in quella scuola d'arte che io chiamo vulvo-labiale) ma in termini dell'essere umano e degli elementi. Non faccio arte ambientale, faccio ambienti²⁷.

Sebbene Pepper provi avversione per le let-

of an accountable iconography. Instead, these associations exude an air of prescient expectancy by connoting the possibility of a free play of profound and often diverse readings rather than opting for the closure attained through the adoption of a single interpretation intended to be definitive. If a mythic reading of Pepper's theater is taken too literally, it is apt to miss the miraculous mystery of the event alluded to. This event occurs cyclically and is part of the religions of agricultural groups around the world who view the origin of grains as connected with a hiero-

ture superficiali del femminismo, i suoi lavori e le sue affermazioni rivelano un interesse sul modo in cui i significati psico-sessuali possano riguardare lei stessa e la psiche moderna. La sua risposta al proprio lavoro è viscerale, e Pepper vorrebbe che lo spettatore stabilisse una relazione con l'opera. Ricordando i lavori dei primi anni settanta, Pepper dice: «è necessario poter andare carponi dentro e attraverso l'interno delle forme»²⁸. Nel 1975 ammette prontamente il suo legame con la forza vitale che vede, in termini astratti, nella forma del triangolo:

In realtà stavo scolpendo il triangolo, nato dall'interno di sculture che avevo eseguito precedentemente... mi sono sempre interessata all'equilibrio precario perché è di questo che tratta la vita, e, in fondo, io tratto la vita²⁹.



Nei grandi lavori ambientali di Pepper, come «Dallas Land Canal and Hillside» (1971-1975) e «Thel» (Dartmouth College, 1976-1977), la congiunzione di elementi cristallini (fabbricati industrialmente per la maggior parte a forma triangolare) e della terra, può essere vista come una metafora di un'unione consumata tra la razionalità e il sentimento. In riferimento al lavoro di Dallas, l'artista afferma che la terra forma gli «interni» delle pareti in Cor-Ten³⁰, implicando così uno stretto legame simbiotico tra i due. In un passo del suo diario riferito a «Thel», l'artista rileva le connotazioni positive/negative della «...sporgenza precaria della struttura superiore che suggerisce sia un pericolo sia un invito a camminarci sotto, le grate suggeriscono una sfida di entrarci dentro, una sorta di ragnatela o dionea protettiva, la struttura interna come utero, confortante»³¹.

Le connotazioni positive/negative della terra e degli spazi oscuri di «Thel» prefigurano il

La terra, nella sua essenza, ha un interno, una profondità; la densità della terra contenuta tra i rilievi esprime quella profondità e dispensa un senso di solidità a tutta la struttura, inclusa la copertura di erba in cima.

gamy between the god of the sky and Mother Earth or who view the story in more Dionysian terms,³³ which as we shall see, may be another important alternative reading for Pepper's theater. Fusing the sky with the earth in the "Spazio Teatro Celle" may also allude to a union of the symbolic phallus with the divine body of the great goddess which began in the Upper Paleolithic Era when faceless female figures were conceived with phallic heads.³⁴

Bringing the sky into the piece through allusions to a hierogamy is a poetic way for the artist to enlarge on her delight and fascination with it. Recall-



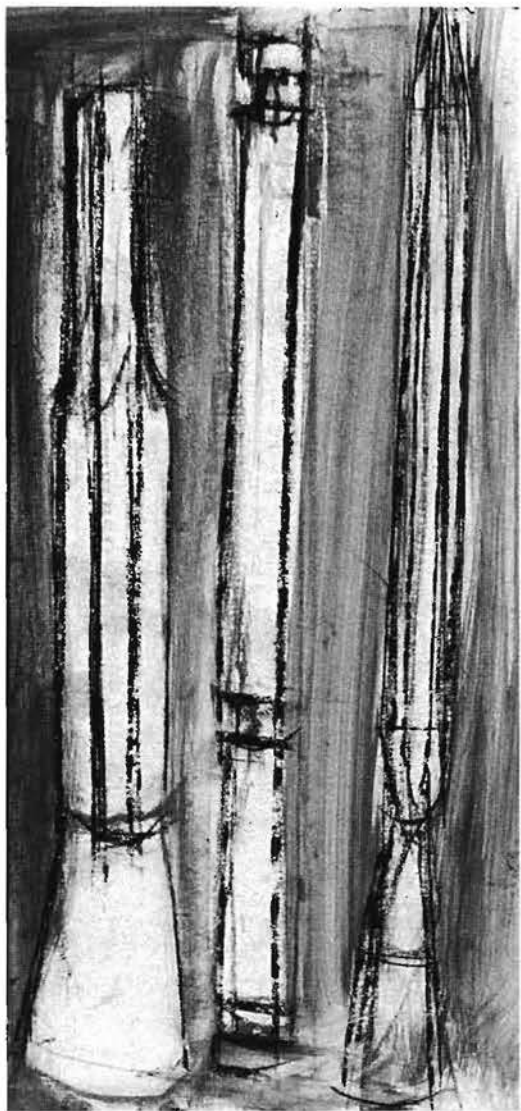
ing that as a child growing up in Brooklyn, she would be unaware of the sky for years, Pepper related with enthusiasm, "The first time I saw sky unbroken by buildings I turned my head from side to side, to see it all around me. I had a feeling of absolute, incredible, extraordinary luxury."³⁵

And the sky as a metaphysical opening incorporated in the work of art itself may have a basis in Pepper's sculptures that

trattamento dei muri di terra nello «Spazio Teatro Celle». Pepper scrive: «Lo spazio tra i muri piramidali rispecchia lo spazio tra le "Precursor Columns" e ne è in diretto allineamento. L'apertura tra le colonne è una "filiazione" dei muri»; la parola «filiazione» si riferisce alla prossima generazione. Siccome il vuoto tra i muri del palco è ripetuto nell'apertura tra le colonne, questo spazio interno potrebbe essere considerato un parto simbolico della Terra. Importanti per la nostra comprensione del significato di questo spazio interno sono le masse di terra che Pepper descrive così:

La terra, nella sua essenza, ha un interno, una profondità; la densità della terra contenuta tra i rilievi esprime quella profondità e dispensa un senso di solidità a tutta la struttura, inclusa la copertura di erba in cima³².

Si potrebbe dire che nello «Spazio Teatro Celle» il dio del cielo, rappresentato dallo spazio tra le colonne, è il figlio della terra. Ma prendere questa metafora alla lettera per usarla come un'interpretazione definitiva dell'arte di Pepper, ci porterebbe a fraintendere il potere dell'allusione all'interno del modernismo. Questo tipo di arte astratta dipende da una serie di significati evocativi che non sono mai legati servilmente all'opera come un'iconografia definibile. Piuttosto, anziché optare per la restrizione ottenuta da una singola interpretazione definitiva, queste associazioni fanno trasparire un clima di attesa precosciente e connotano la possibilità di un libero gioco di letture profonde e spesso differenti. Se una lettura mitica del teatro di Pepper viene intesa troppo alla lettera, è facile che perda il mistero miracoloso dell'avvenimento a cui allude. L'evento, che si ripete a scadenza ciclica, fa parte delle religioni



immediately precede the Celle Theater. In her markers and altars based on chisels, files, wedges, punches, and ax blades, she takes tools capable of abrading, piercing, or breaking apart resistant surfaces and makes them signs or occasions for metaphysical experience. The poetry of making and being is doubled in these pieces because the tools for creating the works also become their subject. The evocative power of these objects is akin to ceremonial blades and axes, created even in the earliest Neolithic, that provided

Earth, in its essence, has an inside - a depth. The density of the earth-fill between the reliefs expresses that depth and imparts a sense of solidity throughout the structure, including the top covering of grass.

di varie culture agricole nel mondo che vedono l'origine dei cereali connessa a un connubio tra il dio del cielo e la madre terra oppure in termini più dionisiaci³³ i quali, come vedremo, possono costituire un'importante lettura alternativa per il teatro di Pepper. La fusione del cielo e della terra nello «Spazio Teatro Cella» può alludere anche al congiungimento del fallo simbolico al corpo divino di una grande dea, come si osserva nelle figure femminili senza volto ma con la testa a forma di fallo create nel paleolitico superiore³⁴.

L'artista trova un modo poetico per aumentare il diletto e il fascino che prova nei confronti del cielo coinvolgendolo nell'opera attraverso delle allusioni a un matrimonio divino. Ricorda che quando era bambina a Brooklyn ignorava la sua presenza e racconta con entusiasmo: «La prima volta che ho visto il cielo ininterrotto da edifici ho continuato a girare da una parte all'altra, per vederlo tutto intorno a me. Provavo una sensazione di un'assoluta, incredibile, straordinaria voluttà»³⁵.

L'idea del cielo come un'apertura metafisica da incorporare nell'opera può avere origine nelle sculture che Pepper realizza prima del teatro di Cella. I suoi segnali e altari ispirati alle forme di scalpelli, lime, cunei, punteruoli e lame d'ascia, scelti tra gli attrezzi capaci di scorticare, perforare o spaccare delle superfici resistenti, sono trasformati in segni o talvolta in esperienze metafisiche. La poesia del fare e dell'es-



These historical and mythic precedents for Pepper's conjoining of sky and iron at Celle provide a number of resonances for the work, as does the myths of smelted iron which, according to the comparative mythologist Mircea Eliade deals with "the telluric sacredness of the earth."

Questi precedenti storici e mitici sulla congiunzione del cielo e del ferro, che Pepper rievoca nella sua opera di Celle, sono analoghi al mito del ferro fuso che, secondo lo storico delle religioni Mircea Eliade, richiama la «sacralità tellurica della terra».



clearly understood symbols of breaking through ordinary reality to transcendent realms.

The image of the embraced sky in Pepper's "Filiate Walls/Precursor Columns" can be poetically associated with meteoric iron. Before the discovery of the smelting process, iron was mainly obtained from meteorites: thus the Sumerians described it as "celestial metal" or "star-metal" and the Hittites "the black iron of the sky." Extremely scarce, it was as prized as gold, and was used primarily for ritual purposes. These historical and mythic precedents for Pepper's conjoining of sky and iron at Celle provide a number of resonances for the work, as does the myths of smelted iron which, according to the comparative mythologist Mircea Eliade deals with "the telluric sacredness of the earth."³⁶

sere è raddoppiata in questi lavori perché gli attrezzi usati nella creazione diventano il loro stesso soggetto. Il potere evocativo di questi oggetti è simile a quelle lame e asce cerimoniali create fin dall'inizio dell'era neolitica, che fornivano simboli di chiara comprensione per oltrepassare la realtà quotidiana dirigendosi verso regni trascendenti.

Nell'opera di Pepper l'immagine del cielo abbracciato può essere associata, in maniera poetica, al ferro meteorico. Ancor prima della scoperta del processo di fusione, il ferro era ottenuto soprattutto dalle meteore. Per questo i Sumeri lo descrivevano come «il metallo celeste» o «il metallo delle stelle» e gli Ititi lo chiamavano «il ferro nero del cielo». Estremamente scarso, era ritenuto prezioso quanto l'oro e utilizzato soprattutto nelle funzioni rituali. Questi precedenti storici e mitici sulla congiunzione del cielo e del ferro, che Pepper rievoca nella sua opera di Celle, sono analoghi al mito del ferro fuso che, secondo lo storico delle religioni Mircea Eliade, richiama la «sacralità tellurica della terra»³⁶.

Questi poteri sacri e al tempo stesso demoniaci risuonano in alcuni aspetti dello «Spazio Teatro Celle», particolarmente nelle «Precursor Columns», che si potrebbero considerare meteoriche, e nei «Filiate Walls» (il teatro tellurico) che assumerebbero in questo caso le proprietà simboliche del ferro fuso. La presenza di ruggine nell'opera rafforza le associazioni



These sacred and demonic powers resonate with aspects of Pepper's "Spazio Teatro Celler", particularly "Precursor Columns" which could be considered meteoric and "Filiate Walls" - the telluric theater - which would then assume the symbolic properties of smelted iron. The element of rust compounds the possible associations of the piece so that it memorializes aspects of the ancient world as well as the recent Industrial Age.³⁷ Since rusted Etruscan iron sculptures are still being found, the rust in the "Spazio Teatro Celler" could be considered not only a memorial of the two iron ages but also a celebration of their resiliency and strength against all odds. Wonderfully ambiguous, rust is a threshold image - a point of liminality - it commemorates change, transformation, metamorphosis, and leaves open-ended the narratives of rebirth, destruction, or survival



possibili così da far memoria sia di aspetti del mondo antico che della recente rivoluzione industriale³⁷. Poiché vengono ritrovate tutt'oggi delle sculture etrusche in ferro ossidato, la ruggine dello «Spazio Teatro Celler» potrebbe essere considerata non solo un monumento alle due età del ferro, ma anche una celebrazione della loro versatilità e della loro resistenza a tutte le avversità.

Meravigliosamente ambigua, l'ossidazione è l'immagine della transizione, del *limen*. Essa segna il cambiamento, la trasformazione, la metamorfosi, e si presta ai racconti della rinascita, della distruzione o della sopravvivenza. Se l'ossidazione tende a minare alla base l'ideologia dell'industrializzazione nello stesso tempo in cui continua a esaltarla, e se la tecnologia sopravvive anche se



Since rusted Etruscan iron sculptures are still being found, the rust in the "Spazio Teatro Cella" could be considered not only a memorial of the two iron ages but also a celebration of their resiliency and strength against all odds.

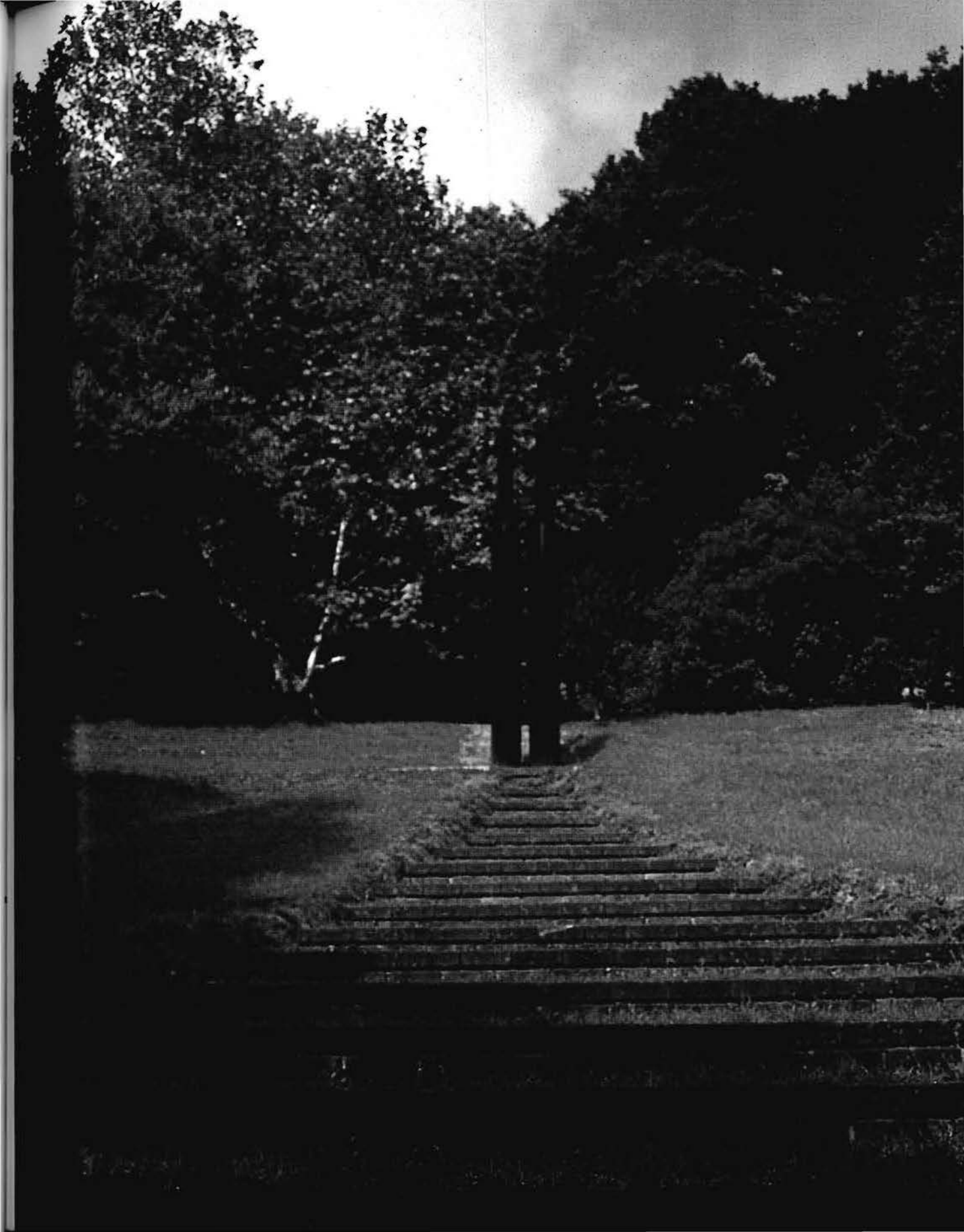
Poiché vengono ritrovate tutt'oggi delle sculture etrusche in ferro ossidato, la ruggine dello «Spazio Teatro Cella» potrebbe essere considerata non solo un monumento alle due età del ferro, ma anche una celebrazione della loro versatilità e della loro resistenza a tutte le avversità.

al. If rust appears to undermine the ideology of industrialization while continuing to extol it, and technology survives even though it appears to decay, then it is an important aesthetic property connoting modernism's end and also its continuance. In this respect the "Spazio Teatro Cella" is an important pendant to the AT&T Amphisculpture, because it extends a science fictional future to the distant past and to an even more distant future. The natural/industrial subtext of the Cella Theater also occurs in a number of other site-specific pieces in the park where such artists as Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, and George Trakas reinscribe aspects of the industrialization that Gambini so carefully eschewed from his garden.

Beverly Pepper has been an innovator in her use of iron and rust. When she was creating sculpture for the Spoleto Festival in 1962, she worked in Piombino where she was introduced to the imperviousness of iron, which has been used in this area since Etruscan times. During World War II, when Italy was running out of steel, the people of Piombino would dig up Etruscan iron from the fields and recycle it. Protected by a coating of rust, iron is more resistant to corrosion than almost any other material except stainless steel which will form pits over time.³⁸ Although Pepper rarely used iron in her sculpture at this time - an important exception is "Agli operai di Piombino" (1962) - she became fascinated with the aesthetic potentials of rust. Her intrigue caused her to become one of the first people to experiment with Cor-Ten steel in 1964 when she was intro-

sembra decadere, allora la ruggine è un'importante caratteristica estetica che connota la fine del modernismo ma anche la sua continuità. Sotto questo aspetto lo «Spazio Teatro Cella» diventa un importante complemento all'«Amphisculpture» della AT&T perché estende un futuro fantascientifico sia al passato remoto sia a un futuro ancora più remoto. Il significato naturale/industriale del teatro viene ripetuto in diverse altre sculture nel parco di Cella dove artisti come Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt e George Trakas propongono alcuni aspetti dell'industrializzazione che Gambini aveva così attentamente escluso dal suo progetto.

Da sempre Beverly Pepper è un'innovatrice nell'uso del ferro e della ruggine. Quando eseguì le sculture da esporre al Festival di Spoleto nel 1962, lavora a Piombino dove viene introdotta all'impenetrabilità del ferro, prodotto in questa zona fin dai tempi degli Etruschi. Infatti, durante la seconda guerra mondiale, quando l'Italia aveva quasi esaurito le sue risorse di ferro, la gente di Piombino andava a scavare il ferro etrusco nei campi per poi riciclarlo. Protetto da una superficie ossidata, il ferro è più resistente alla corrosione di qualsiasi altro materiale ad eccezione dell'acciaio inox che comunque a lungo andare manifesta dei cedimenti con l'apparizione di piccoli fori sulla superficie³⁸. Benché in questo periodo usi raramente il ferro nelle sue sculture (un'importante



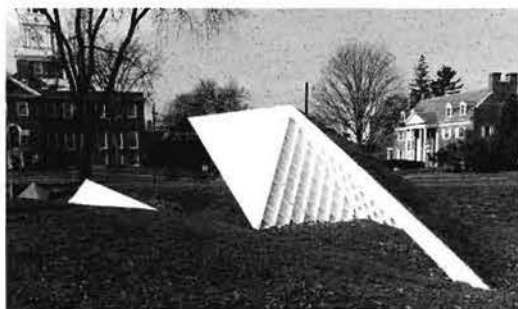
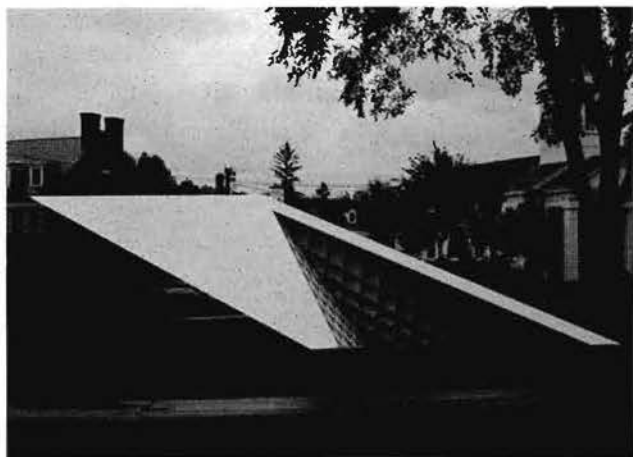


duced to it while working at the U.S. Steel mill in Conshohocken, Pennsylvania. "Cor-Ten Viewpoint" (1965), which was painted on the inside and allowed to rust on the outside, documents her initial investigations. Pepper did not begin using cast iron as primary sculptural material until 1976 when she purchased a set of factory tools, molds, and cones from a scrap metal shop outside Todi. The tools, which were made of both cast and forged iron, were encrusted with rust, and a number were extremely corroded. Pepper cut up and reworked some of them for her exhibition subtitled "Small Sculpture 1977-1978" which was shown at the André Emmerich Gallery in March 1979.

The collection of tools was of crucial importance for her future development: several of these iron implements served as models for her "Todi Columns" while the single wedge in the collection inspired her to begin a series of altars that continues to the present.

eccezione è «Agli operai di Piombino», 1962), Pepper è già affascinata dalle potenzialità estetiche della ruggine. È uno dei primi artisti a compiere sperimentazioni con l'acciaio Cor-Ten, materiale che incontra nel 1964 mentre lavora alla fabbrica della U.S. Steel a Conshohocken in Pennsylvania. «Cor-Ten Viewpoint» (1965), una scultura dipinta all'interno e lasciata ossidare all'esterno, documenta le sue prime ricerche. Solo nel 1976 Pepper inizia a usare la ghisa come materia prima per sculture in occasione dell'acquisto di un assortimento di arnesi, calchi e coni da un ferrivecchi nei pressi di Todi. Questi attrezzi in ghisa e in ferro forgiato sono incrostati di ruggine e alcuni sono estremamente corrosi. Pepper li taglia e li rielabora per la sua mostra intitolata «Small Sculptures 1977-1978» alla galleria André Emmerich nel marzo 1979. La raccolta di attrezzi





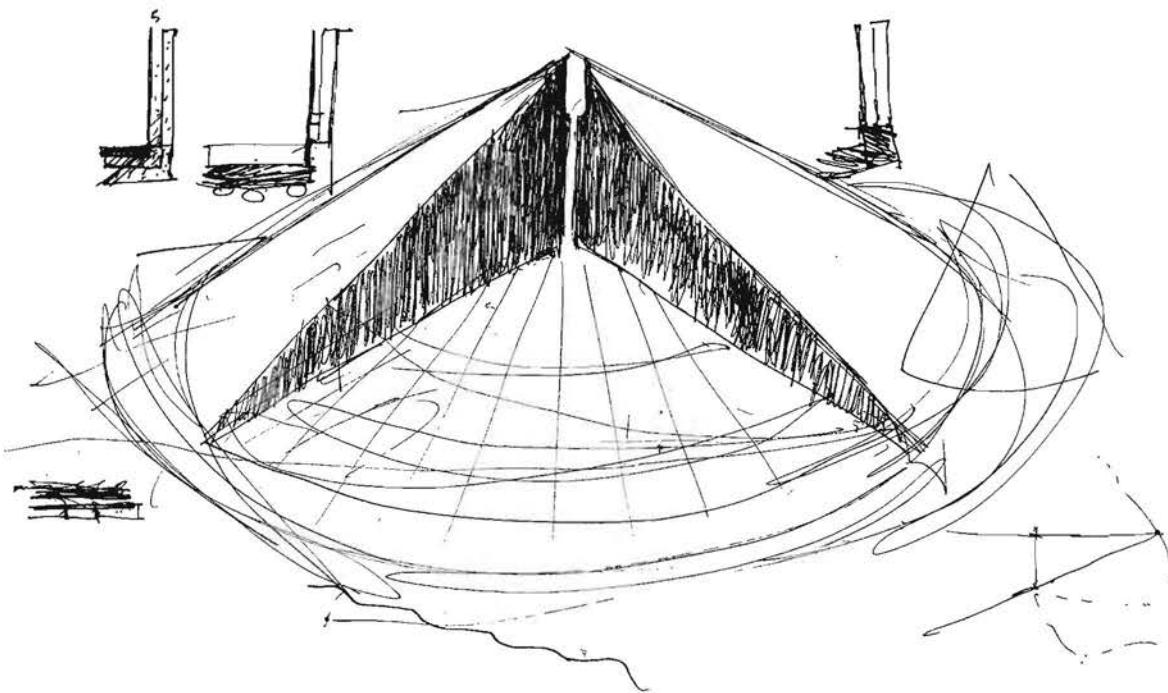
Although her interest in iron was preceded by Julio Gonzalez's creations of the 1930s, she is one of the first artists to consider rust a valuable patina.

In addition to their mythic and industrial associations, the triangular shaped walls of Pepper's "Spazio Teatro Cella", which she terms "abstractions of the landscape,"³⁹ reiterate the gashes in the hillsides throughout the world that initially framed the many highways constructed since World War II. These walls become memorials to the landscape of the recent past as well as notations of change.

The idea that Pepper incorporated abstracted images of violence in her work is not new. Critics and scholars have remarked on the implicit violence in the interiors of Pepper's steel box-like sculptures of the mid-1960s, which are painted an earth red that may be a precedent for the rust colored walls at Cella. Mark Stevens thinks that these interiors connote "a wound, a sanctuary, a fire within."⁴⁰ Elean-

sarà di enorme importanza per il suo sviluppo futuro: alcuni di questi arnesi di ferro serviranno in seguito come modelli per le «Todi Columns», mentre la forma del cuneo le ispirerà una serie di altari che continua a elaborare tutt'oggi. Sebbene il suo interesse per il ferro sia preceduto dalle creazioni di Julio Gonzalez negli anni trenta, Pepper è uno dei primi artisti a considerare la ruggine come un elemento interessante. Oltre alle loro associazioni mitiche e industriali, i muri triangolari dello «Spazio Teatro Cella», che Pepper definisce «astrazioni del paesaggio»³⁹, reiterano le ferite osservate nelle colline lungo molte autostrade costruite in tutto il mondo dopo la seconda guerra mondiale. Così questi muri diventano memoriali al paesaggio del passato recente e, allo stesso tempo, annotazioni del cambiamento.

L'idea che Pepper incorpori delle immagini astratte di violenza nel suo lavoro non è nuova: i critici e gli studiosi notano la violenza implicita nelle sculture in acciaio a forma di scatole che Pepper realizza negli anni sessanta, i cui interni dipinti di un rosso terra rappresentano un possibile preludio ai muri arrugginiti a Cella. Secondo Mark Stevens questi interni connotano «una ferita, un santuario, un fuoco



or Munro views these early pieces in a similar manner to Stevens:

Those boxes of Cor-Ten or stainless-steel slabs, painted red inside and gashed so that drops of the melted steel hang there like teeth? They seem extraordinarily violent, or at least expressionistic, to me.

and their impression resounds in the following Pepper's words:

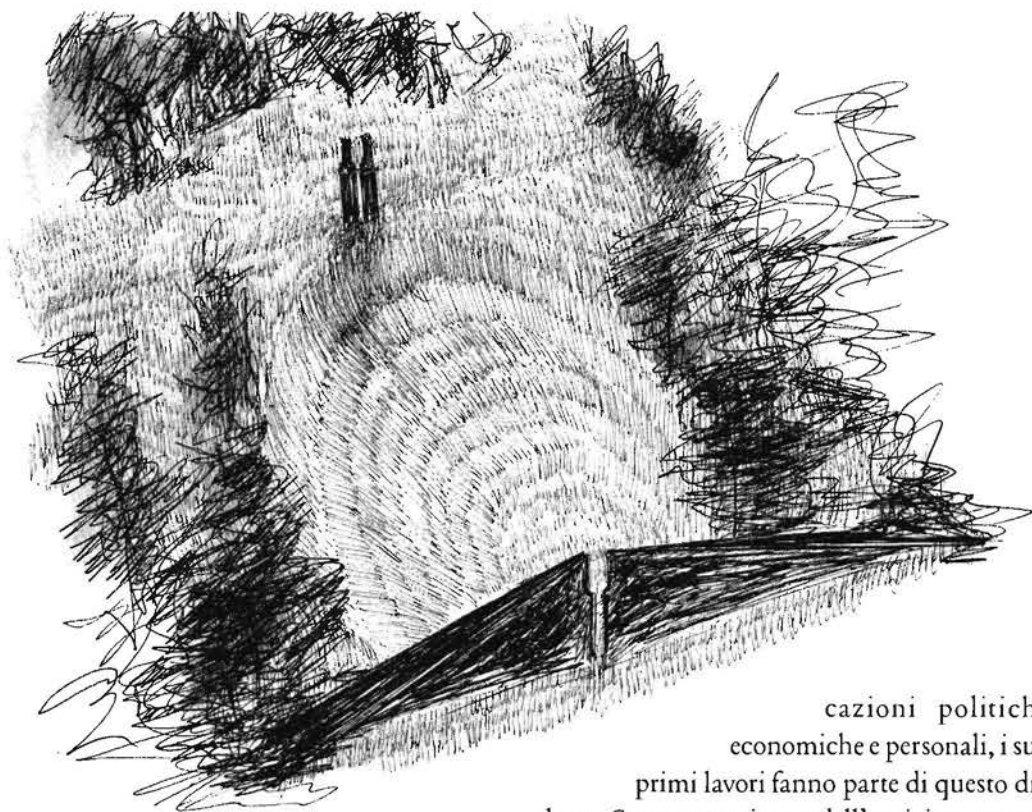
"I wanted to humanize the steel. Instead of the mechanical cuts one usually gets with a shears or a guillotine



interno»⁴⁰. Per Eleanor Munro «quelle scatole di Cor-Ten o le lastre di inox, dipinte di rosso all'interno e sfregiate in modo che le gocce di acciaio fuso vi si induriscano e rimangano come denti, mi sembrano straordinariamente violente o almeno espressionistiche». Le loro impressioni trovano conferma nella seguente dichiarazione di Pepper:

Volevo rendere umano l'acciaio. Invece dei tagli meccanici che si ottengono normalmente con le cesoie o con una trancia, volevo far vedere le viscere dell'acciaio. Ancora oggi lavoro su questa idea⁴¹.

Se i primi lavori di un artista non indicano in alcun modo la varietà di significati che assumeranno le opere successive, essi creano, però, una base e servono come un possibile contesto per capire sia l'arte che il suo creatore. Dal momento che la scultura di Pepper, nonostante i suoi apparenti cambiamenti, è attualmente legata allo sviluppo di continue interazioni tra spazi interni ed esterni che contengono ramifi-



*cutter, I wanted to show the guts of the steel, I'm still involved with that idea today.*¹²⁴¹

While an artist's early works in no way dictate the range of meanings of later pieces, they do set the stage and serve as one possible context for coming to understand both the art and its originator. Since Pepper's sculpture, for all its apparent changes, is actually an inherent development of ongoing interactions between inner and outer spaces that have political, economic and personal ramifications, her early pieces are part of this dialogue. If these "guts of the steel", as Pepper terms them, recur in Celle as walls memorializing berms of earth, their possible symbolic associations are many, including Persephone's rape, the invasion of a sacred realm by miners, the violent handling of the material by smelters, and the seemingly endless plundering of the landscape during the industrial and automotive age. As a modernist work

cazioni politiche, economiche e personali, i suoi primi lavori fanno parte di questo dialogo. Se queste «viscere dell'acciaio», come le chiama Pepper, ricorrono a Celle nei muri che celebrano delle masse di terra, le loro possibili associazioni simboliche sono molte, incluso il ratto di Persefone, l'invasione di un regno sacro da parte di minatori, il maneggio violento della materia da parte dei fonditori e il saccheggio, apparentemente senza fine, del paesaggio durante l'era industriale. Come opera moderna che allude al significato senza circoscriverlo e quindi limitarlo, lo «Spazio Teatro Celle» può essere visto efficacemente attraverso le prospettive offerte dalle letture elencate sopra. Queste associazioni diventano punti di osservazione intellettuale ed emotiva per guardare, e la loro efficacia può essere misurata sia dalla loro credibilità sia dalla loro capacità di trattare tutti gli aspetti del lavoro, dell'ambiente, dell'artista e del suo ruolo nella storia dell'arte.

Fin dall'inizio della sua carriera di scultrice

Since Pepper's sculpture, for all its apparent changes, is actually an inherent development of ongoing interactions between inner and outer spaces that have political, economic and personal ramifications, her early pieces are part of this dialogue.

Dal momento che la scultura di Pepper, nonostante i suoi apparenti cambiamenti, è attualmente legata allo sviluppo di continue interazioni tra spazi interni ed esterni che contengono ramificazioni politiche, economiche e personali, i suoi primi lavori fanno parte di questo dialogo.

that alludes to significance without circumscribing and thus limiting it, the "Spazio Teatro Cella" can be effectively viewed through the above perspectives. These associations become a series of intellectual and emotional vantage points for looking. And their effectiveness can be gauged both by their credibility and their ability to deal with all aspects of the work, its environment, the artist, and her place in the history of art. From the beginning of her career as a sculptor, Pepper has had to cope with David Smith's shadow. Because the two became friends in 1961 when Giovanni Carandente invited ten international sculptors to create works in Italsider factories for the outdoor exhibition held in Spoleto during the summer of 1962, critics and historians have tended to see Pepper as a member of the David Smith school of sculpture, although her work differs radically from his. Even when Pepper incorporates rust in her work, there has been a tendency to associate the two, forcing Pepper to emphasize that "David never used it, he wasn't interested in rust. He painted some of his work - but not the 'Voltri' series."⁴² If one turns to Smith's own statement about the aesthetics of rust, part of the confusion may be cleared up. Among the writings unpublished during his lifetime is the following note that Cleve Gray included in his David Smith: Sculpture and Writings:

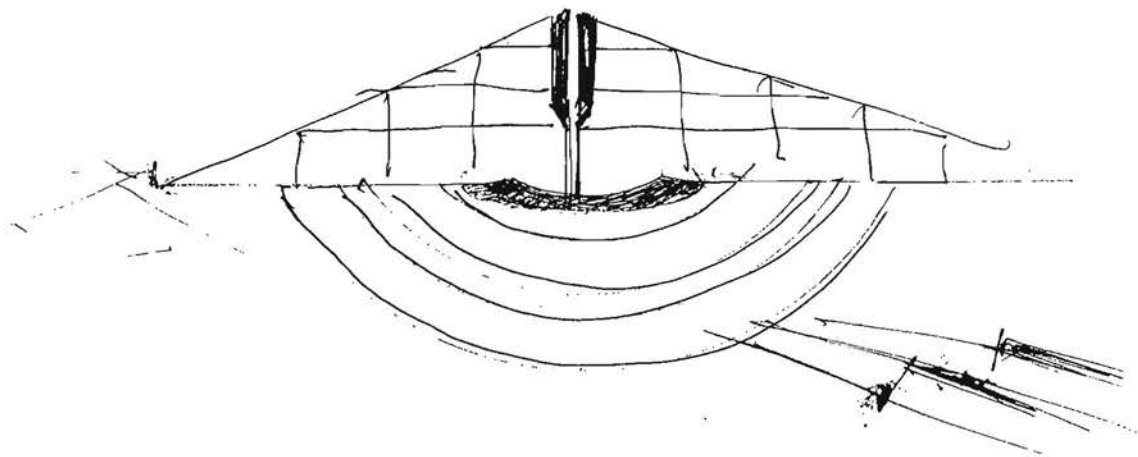
The red of rust has a higher value to me than antiquity relationship. It is the metal of terra rosa, ochre, Indian red, the Mars group, etc. It is the order of time - natural destruction, oxidation. It is intrinsic growth... Its susceptibility to this eventual theoretic destruction is the

Pepper convive con l'ombra di David Smith, con cui aveva stretto amicizia nel 1961. In quell'anno Giovanni Carandente invita dieci scultori internazionali a creare nelle fabbriche Italsider delle opere per una mostra all'aperto che si inaugura a Spoleto nell'estate del 1962. Sebbene i lavori dei due scultori sono molto diversi, critici e storici tendono a considerare Pepper un'artista della scuola di David Smith. Anche se Pepper impiega la ruggine nel suo lavoro, la tendenza ad associare i due artisti ha indotto Pepper a sottolineare che «David non ha mai usato la ruggine, non gli interessava. Ha dipinto alcuni lavori ma non la serie di Voltri»⁴².

Se si considerano le dichiarazioni di Smith riguardo all'estetica della ruggine, una parte della confusione viene chiarita. Tra gli scritti rimasti inediti durante la sua vita si trova un passo che Cleve Gray ha incluso in *David Smith: Sculpture and Writings*:

Per me il colore rosso della ruggine ha maggior valore del suo rapporto con l'antichità. È il metallo di terra rosa, ocra, rosso indiano, il gruppo Marte, ecc. È l'ordine del tempo, la distruzione naturale, l'ossidazione, è la crescita intrinseca... La sua suscettibilità a questa eventuale distruzione teorica è il mezzo attraverso il quale viene raffinata e più facilmente controllata per la modellazione (utilizzando una torcia ossi-acetilena). È il rosso che colora il mitico occidente dell'oriente, è il sangue dell'uomo, una volta era il simbolo preculturale della vita⁴³.

Nonostante il tono lirico di Smith nel de-



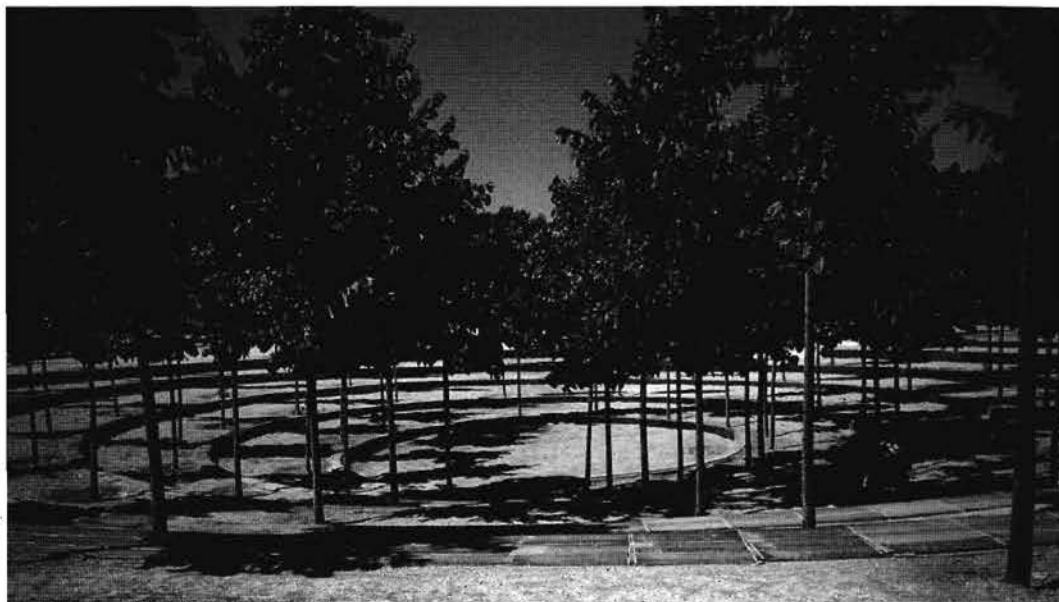
means by which it is refined - and most easily controlled to shape (oxy-acetylene cutting). It is the red of the east's mythical west. It is the blood of man, it was a preculture symbol of life.⁴³

Although Smith waxes poetic about the possibility of using rust in modern sculpture, he was unwilling to risk having it affect his welded pieces of mild steel and spent years working out ways of protecting them. When he did not coat his pieces with many layers of paint or turn to stainless steel as in his late work, Smith developed a method of permitting his sculptures to rust for a season before removing it with a wire brush and coating the entire surface with Masury oil. The finished pieces then would be a dark reddish color, approximating rust's color but not its deleterious effects to mild steel. When he was in Italy, Smith used Isofan Transparent Pro-



scrivere la possibilità dell'utilizzo della ruggine nella scultura moderna, l'artista era restio a rischiare che tale elemento segnasse i propri lavori saldati di acciaio leggero e ha passato degli anni a elaborare tecniche per proteggerli. Smith, infatti, rivestiva le opere con numerosi strati di vernice, oppure usava l'acciaio inox come nei suoi ultimi lavori, e ha perfino sviluppato un metodo per permettere alle sue sculture di ossidarsi per poi rimuovere la ruggine con una spazzola di ferro ricoprendo l'intera superficie con uno strato di olio Masury. Così i lavori compiuti diventavano di un colore rosso scuro che si avvicinava al colore della ruggine senza assumerne gli effetti deleteri. Durante il suo soggiorno in Italia, Smith usa Isofan Transparent Protective Coating per la sua serie di «Voltri». Scopre questo materiale grazie a Pepper che successivamente userà l'Isofan sia trasparente che colorato per le sue scatole di acciaio inox. Se le parole di Smith possono aver influenzato Pepper dopo la pubblicazione nel 1968, l'unione di ruggine e acciaio inox che ella realizza si differenzia in modo significativo dal bisogno di Smith di proteggere le sue sculture.

Invece di ritenere che Smith abbia un'a-



tective Coating for his Voltri series. He discovered this material through Pepper, and she later employed both transparent and the colored Isofan in her stainless steel boxes. While the above statement may have had an effect on Pepper when it was published in 1968, her alliance of rust and cast iron differs significantly from his need to protect his sculpture.

Instead of considering David Smith an influence on Pepper, one might better approach the problem as a discourse on sculpture undertaken by two entirely different individuals. To Smith's proposals, Pepper offered counterproposals: for example, her stainless steel pieces can be considered thorough-going critiques of Smith's "Cubi" series, which she transforms into open boxes so that the contradictions between inside and outside become more apparent and more ambiguous. And while Smith contemplates the aesthetics of rust, Pepper mines it.

The thesis/counterthesis approach, suggested here, can also be used to explain the ways that "Filiate Walls" critiques Rodin's "Gates of Hell". When asked to identify artists important for her work, Pepper listed Rodin along with Michelangelo and Brancusi.⁴⁴

scendente su Pepper, si potrebbe avvicinare il problema attraverso un discorso sulla scultura creata da due persone completamente differenti. Alle proposte del collega, Pepper offre controproposte, quali le sue opere in acciaio inox che possono essere considerate delle critiche esaurienti alla serie di «Cubi» di Smith; Pepper li trasforma in scatole aperte in modo da rendere più apparenti e ambigue le contraddizioni tra l'interno e l'esterno. Mentre Smith medita sull'estetica dell'ossidazione, Pepper la esplora fino in fondo.

Si può impiegare l'approccio della tesi/controtesi suggerita qui per spiegare come i «Filiate Walls» criticano le «Porte dell'inferno» di Rodin. Invitata a identificare gli artisti importanti per il suo lavoro, Pepper fa il nome di Rodin insieme a quelli di Michelangelo e di Brancusi⁴⁴.

Le «Porte dell'inferno» di Rodin, considerate nel nostro secolo la sua opera più importante, sono state attentamente studiate e analizzate. Visto il grande corpus di scritti che la riguardano, è sorprendente che Albert Elsen, il

By reiterating the shapes of the berms and re-presenting earth as symbol, they set up an implicit relationship with Rodin's cthonic world. But instead of aborting human endeavors, they frame them with a range of both positive and negative metaphors including life as energy, mystery, harvest, sea, maelström, and cosmos.

Rodin's "Gates", which have been regarded in the twentieth century as his single most important work, have been carefully researched and painstakingly analyzed. Considering the great body of literature on the "Gates", it is therefore surprising that Albert Elsen, the foremost Rodin scholar, has paid relatively little attention to the background space of the sculpture.⁴⁵ He recognizes that this area "change(s) from hard to soft, smooth to rough, tangible to intangible," and he notes the Gate's "big, 'empty' planes are crucial both to the drama and to the composition: they set the desolate tone and allow the work to breathe."⁴⁶ His low-key discussion of the background fails to consider its tremendous psychological impact as a perpetual deluge constantly redefining itself. Although she refers to Rodin's "ground of relief [as] operat(ing) like a picture plane, and... as an open space in which the backward extension of a face or a body occurs," art historian Rosalind E. Krauss comes closer to comprehending its emotional impact:

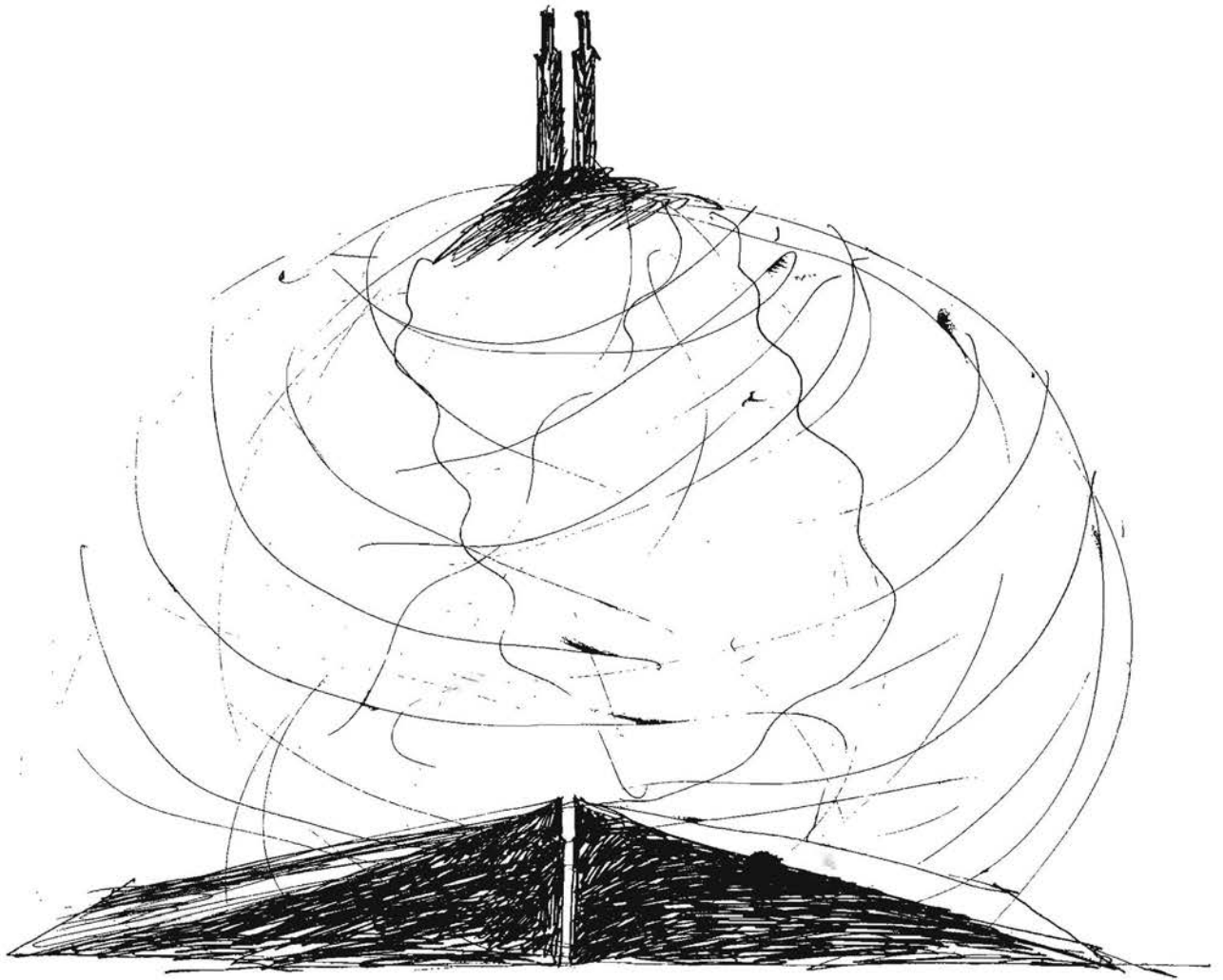
The "Gates" are, then, simultaneously purged of both the space and time that would support the unfolding of narrative. Space in the work is congealed and arrested; temporal relationships are driven toward a dense unclarity.⁴⁷

As an act of criticism, pointing up the significance of the background in Rodin's "Gates", Pepper's iron reliefs not only emphasize by comparison the crucial role of Rodin's background in the "Gates of Hell", but they transform his hopeless chaos into a realm of infinite potential. By reiterating the shapes of the

principale esperto di Rodin, abbia dedicato così poca attenzione al fondo di questa scultura⁴⁵. Elsen riconosce che questa zona «muta dal duro al morbido, dal liscio al grezzo, dal tangibile all'intangibile» e nota che i «grandi piani vuoti sono essenziali sia al dramma che alla composizione: stabiliscono un tono desolato e lasciano "respirare" l'opera»⁴⁶. La sua analisi relativa al fondo non riesce a coglierne l'incredibile impatto psicologico, che è come un diluvio perpetuo che costantemente si ridefinisce. Sebbene faccia riferimento al «piano di rilievo (di Rodin) che opera sia come piano pittorico sia come spazio aperto nel quale appare l'estensione di un volto o di un corpo», la storica dell'arte Rosalind E. Krauss si avvicina di più alla comprensione dell'impatto emotivo esercitato dalla superficie stessa:

Le «Porte» sono affrancate sia dal tempo sia dallo spazio i quali avrebbero sorretto la trama del racconto. Nell'opera lo spazio è arrestato e congelato, i rapporti temporali sono forzati verso un'accentuata incomprendibilità⁴⁷.

Come un atto di critica che sottolinea il significato dello sfondo nelle «Porte», i rilievi in ghisa di Pepper non solo enfatizzano con un paragone il ruolo essenziale dello sfondo nell'opera di Rodin, ma trasformano il loro caos privo di speranza (irrimediabile) in una terra di potenzialità infinite. Nel reiterare le forme delle masse e nel ri-presentare la terra come sim-



Nel reiterare le forme delle masse e nel ri-presentare la terra come simbolo,
i rilievi stabiliscono un rapporto implicito con il mondo ctonio di Rodin.
Ma anziché opporsi alle lotte degli uomini, le circondano di una varietà di metafore
positive e negative, che includono quelle della vita intesa come energia,
mistero, raccolta, mare, maelström e cosmo.

berms and re-presenting earth as symbol, they set up an implicit relationship with Rodin's cthonic world. But instead of aborting human endeavors, they frame them with a range of both positive and negative metaphors including life as energy, mystery, harvest, sea, maelström, and cosmos. These reliefs form a necessarily ambiguous backdrop for the great range of events that have been and will continue to be presented as plays and performances on this stage. The reliefs at Celle are among the most recent of Pepper's elaborations on the essential contradictions between nature and culture that amazed her during an extended visit to Angkor Wat in 1960: the panels are conceived as the flux out of which culture develops and the flux ultimately reclaiming it.

This element of flux is apparent also in the completed work's references to process. At a time when many artists are turning work over to assistants and using industrial fabricators, Pepper is deeply involved in the process of making sculpture. She began the "Spazio Teatro Celle" reliefs without sketches and used a mud of wet plaster to create forms that hover in that indeterminate area between painting and sculpture. She believes in accepting and mining accidents, which she terms "divine" because they cannot be preconceived.⁴⁸ Deep gauges, abrasions, ridges, bubbles, and marbled pitted surfaces all document the actual construction of these pieces by referring to the artist's hand as well as to the accidents occurring to molten iron during casting, making meaning dependent on both the artist's thought and the process of creating the piece. "Filiate Walls" works in tandem with the tradition of relief sculpture, which sets up expectations about the kinds of information it can reveal. An important discussion concerning the once assumed limits of relief is Krauss's analysis in *Passages of Modern Sculpture*. Krauss points out that most relief sculpture prior to Rodin's "Gates of Hell" established an implicit narrative by featur-

bolo, i rilievi stabiliscono un rapporto implicito con il mondo ctonio di Rodin. Ma anziché opporsi alle lotte degli uomini, le circondano di una varietà di metafore positive e negative, che includono quelle della vita intesa come energia, mistero, raccolta, mare, *maelström* e cosmo. Questi rilievi formano uno sfondo necessariamente ambiguo per tutti gli eventi che sono stati e che continueranno ad essere presentati come recite o performance sul palco. I rilievi a Celle sono tra le più recenti elaborazioni di Pepper, sviluppate intorno alle contraddizioni tra la natura e la cultura che tanto l'hanno affascinata durante la sua visita ad Angkor Wat nel 1960: i pannelli sono concepiti come il flusso dal quale si sviluppa la cultura e dentro il quale essa viene reintegrata.

L'elemento definito «flusso» appare anche nei riferimenti alla processualità dell'opera: in un'epoca dove molti artisti affidano l'esecuzione delle proprie opere agli assistenti oppure alle industrie, Pepper è profondamente coinvolta nel processo costruttivo delle sue sculture. Inizia i rilievi per lo «Spazio Teatro Celle» senza disegni e usa una poltiglia di gesso per creare delle forme che si librano su quella zona indeterminata tra la pittura e la scultura. Crede nell'accettazione e nell'approfondimento dei casi che ella chiama «divini» perché non possono essere preconcepi⁴⁸. Sfregi profondi, raschiature, rialzi, bolle e superfici butterate e marezzate: tutti documentano la reale costruzione degli elementi in quanto si riferiscono alla mano dell'artista e anche agli incidenti che capitano al ferro gettato durante la fusione: il significato dell'opera dipende sia dal pensiero dell'artista sia dal processo creativo.

I «Filiate Walls» operano nel solco della tradizione scultorea del rilievo, che stabilisce aspet-

Rome reflects the limitless horizon of victory. Power. Faith. But these monuments I lived with did not move me because of what they were dedicated to, but because they seemed to pay homage to celebration - but particularly to survival and continuity. This began to obsess me until now I have described what in hindsight I understand about my work.

ing a pregnant moment. This narrative implied time: an element that Rodin's "Gates" either arrest or abort.⁴⁹ While Pepper's reliefs do not sustain an actual narrative, they work with it and plumb its meanings. Instead of arresting time as does Rodin, Pepper diverts it, by channeling the present moment of her work in the direction of the far distant past which serves as a mirror of the future.

Pepper's conception of the importance of time to art is no doubt indebted to André Malraux's well-known *Museum without Walls* which posits the idea that a surviving remnant of a piece of sculpture is not the same as the pristine work. The missing nose or arm changes our understanding of the piece and shifts the emphasis from the original conception to the narrative of survival manifested by a fragment. This theory is central to Pepper's desire to work with continuity in spite of ongoing change as a major component of her art. As she has mused:

*Rome reflects the limitless horizon of victory. Power. Faith. But these monuments I lived with did not move me because of what they were dedicated to, but because they seemed to pay homage to celebration - but particularly to survival and continuity. This began to obsess me until now I have described what in hindsight I understand about my work.*⁵⁰

Pepper returns to this idea periodically and expresses a desire to go beyond the political associations of a particular war or event and appreciate the work's ability to convey a belief in survival which she equates with its true importance today:

tative riguardo ai tipi di informazione che può rivelare. Un'importante discussione riguardante i presunti limiti del rilievo è contenuta nell'analisi di Krauss. Nel suo *Passages of Modern Sculpture*, Krauss osserva che la maggior parte delle sculture a rilievo realizzate prima delle «Porte dell'inferno» di Rodin stabilivano una narrazione implicita mostrando un momento significativo dell'azione. Tale narrazione richiedeva il tempo: una dimensione che la porta di Rodin bloccava o rigettava⁴⁹. Sebbene i rilievi di Pepper non sostengano una vera narrazione, vi lavorano assieme e ne approfondiscono i significati: piuttosto che arrestare il tempo come fa Rodin, Pepper lo devia, orientando il momento attuale dell'opera verso un passato remoto che serve da specchio del futuro.

La concezione di Pepper dell'importanza del tempo nell'arte è senza dubbio ispirata al famoso *Museo immaginario* in cui André Malraux, sostiene che il frammento di una scultura non è lo stesso dell'opera originaria: il naso o il braccio mancante modificano la nostra comprensione dell'opera e spostano l'enfasi dall'idea originaria alla narrazione della sopravvivenza manifestata da un frammento. Questa teoria è centrale per il desiderio espresso da Pepper di lavorare con il concetto della continuità, malgrado il fatto che l'evoluzione continua sia un'importante componente della sua arte. Scrive l'artista:

Roma riflette l'infinito orizzonte della vittoria, del potere, della fede.
Ma questi monumenti con cui ho vissuto non mi hanno commossa per ciò che rappresentano,
ma perché sembrano fare omaggio alla celebrazione e, in particolar modo, alla sopravvivenza
e alla continuità. Questo ha cominciato a ossessionarmi...
ho descritto qui ciò che con il passare del tempo ho capito del mio lavoro.

I decided that monuments should be brought into monumentality. The obelisk that transcends time loses its original meaning, so that even if it was built by the worst of the Caesars or was carted out of Egypt, the monument, when it works and lasts for centuries, creates a kind of credence. I think that what is lost in art today... is that sense of belief beyond meaning. We are so bereft of belief, credence, mystery.⁵¹

On another occasion, she asks:

Why can't I make a monument that is not connected to a specific time, a specific place, a specific event? Why not make a monument that would transcend time, that would celebrate all of time?⁵²

Ultimately for Pepper, time has the effect of guaranteeing the work a place in the public's psyche, making it the artistic equivalent of an archetype: "The cumulative effect of time tends to bind the public to a work, imbedding it in the collective consciousness."⁵³ By extending the time of her "Spazio Teatro Celle" through her use of rusting iron and analogies with ancient theaters, Pepper helps to ensure its monumentality and establish its place in the public's mind, which she believes will benefit from close contact with images of continuity.

In addition to transcending time through images of survival and permanence, Pepper intends to use seasonal time as a means to orchestrate and direct the inherent ambiguity of her piece. The artist wrote:

When you have a constant social presence, it is important that the sculpture have a cyclical life. From the chang-

Roma riflette l'infinito orizzonte della vittoria, del potere, della fede. Ma questi monumenti con cui ho vissuto non mi hanno commossa per ciò che rappresentano, ma perché sembrano fare omaggio alla celebrazione e, in particolar modo, alla sopravvivenza e alla continuità. Questo ha cominciato a ossessionarmi... ho descritto qui ciò che con il passare del tempo ho capito del mio lavoro⁵⁰.

Di tanto in tanto Pepper ritorna a questa idea ed esprime il desiderio di andare oltre le associazioni politiche di una certa guerra o di un avvenimento specifico per apprezzare la capacità dell'opera di comunicare una fede nella sopravvivenza, che per lei è la vera cosa importante dell'arte oggi:

L'obelisco, se dura nei secoli, trascende il tempo e perde il suo significato iniziale in modo che, anche se fosse stato eretto dal peggiore degli imperatori o se fosse rubato all'Egitto, crea una sorta di credenza. Secondo me ciò che si è perduto oggi nell'arte è quel senso della fede che oltrepassa il significato, siamo così privi di fede, di credenze, di misteri⁵¹.

e in un'altra occasione si chiede:

Perché non posso fare un monumento che sia legato da un tempo specifico, da un luogo specifico, da un avvenimento specifico? Perché non fare un monumento che trascenda il tempo, che celebri tutto l'arco del tempo?⁵²

In fondo, per Pepper il tempo ha l'effetto di garantire all'opera un posto nella psiche del pubblico, rendendola l'equivalente artistico di un archetipo: «l'effetto cumulativo del tempo



ing shape and colors of plantings and snow coverings, "new" involvement must be invoked periodically to keep the viewer conscious of the work; rather than allow it to become an "unseen" presence. It is somewhat like the sudden sensory awakening at a sunrise, a sunset, or a crystal clear day after a rain.⁵³

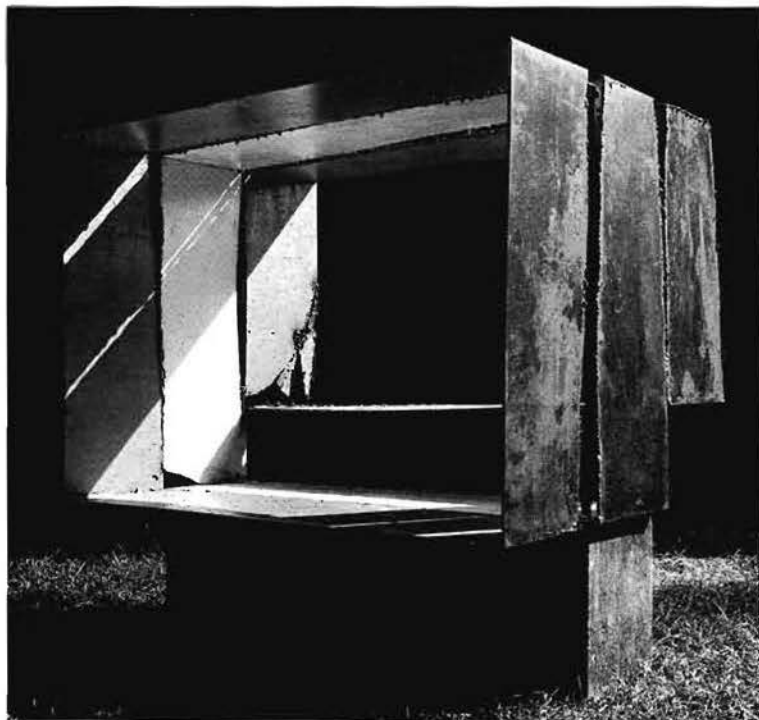
Later in the same document she recalls the effects on her work of the natural sod with a summer and spring green - nature at its liveliest - changing to brown and yellow in the fall. When finally covered by the winter snows, they are designed to develop dramatic shadows. The amphisculpture becomes a winter chiaroscuro, while Dartmouth seems to be sleeping in the snow, its form casting restive shapes across the snow drifts.⁵⁵

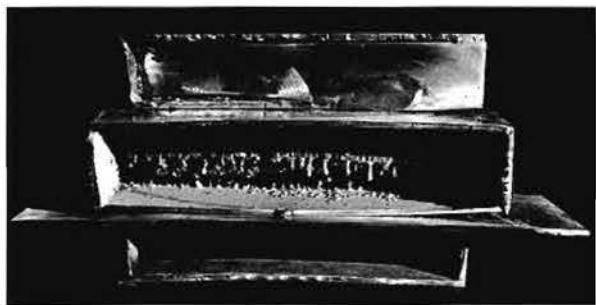
In addition to providing a constantly changing panoply of environmental effects which depend not only on seasons but subtle changes in the light as well as inclement weather, this emphasis on the receptivity of the work to its surroundings reinforces its collaboration with nature's ongoing performance. It is also a means for enhancing its vitalistic character, particularly the

tende a legare il pubblico a un'opera, radicandola nella coscienza collettiva»⁵³. Nel prolungare il tempo dello «Spazio Teatro Celle» attraverso l'uso della ghisa arrugginita e delle analogie con i teatri antichi, Pepper assicura la monumentalità dell'opera e stabilisce il suo posto nella mente del pubblico che beneficerà, secondo l'artista, dal contatto ravvicinato con delle immagini di continuità.

Oltre a trascendere il tempo attraverso le immagini di sopravvivenza e di permanenza, Pepper intende usare il tempo delle stagioni che passano come un mezzo per orchestrare e dirigere l'ambiguità inerente la sua opera:

Quando si ha una costante attenzione sociale, è importante che la scultura abbia una vita ciclica. Dalle forme e dai colori mutanti delle piante alle neviccate, devono essere invocati periodicamente nuovi coinvolgimenti per mantenere lo spettatore consapevole del lavoro, piuttosto che lasciarlo diventare una presenza «non vista». È un po' come il brusco risveglio sensoriale all'alba, al tramonto, o come un giorno limpidissimo dopo la pioggia»⁵⁴.





ways that its inherent rhythms are in syntony with those of nature.

Thus nature begins to collaborate in the ongoing creation of art, and art assumes some characteristics of nature. While the connections between many of Pepper's works and nature are open-ended, the artist decided to create an overall summer/winter division for her Barcelona Park in which one half - 'Spiral of Trees' - gives shade in the summer and the other - Fallen Sky - "reflect(s) a summer sky even in the winter."⁵⁶

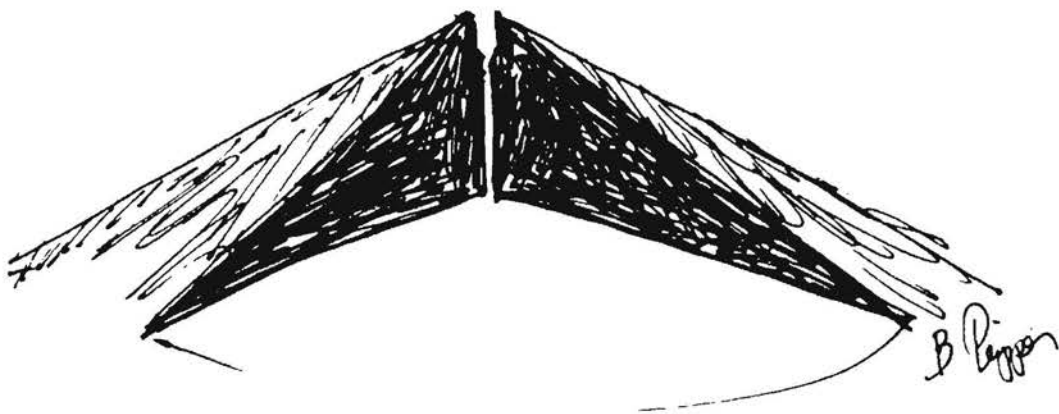
Important aspects of Pepper's site-specific projects since the early 1970s, the changing seasons have provided different vantage points for extending viewers' meditations on continuity in the face of change. At Celle there may be connections between the different seasons and an "ur-myth" - connections that may also have meaningful ramifications for her earlier site-specific pieces. This "ur-myth" concerns the dying and resurrected god who symbolizes the cycles of nature and who is personified in the figures of Adonis, Attis, Dionysus, Hyacinth, Osiris, and Tammuz. Because the god Dionysus - the focus of a cult dating back to Mycenaean and Minoan times⁵⁷ - has been of singular importance to classical theater, his connections with death and with fertility, i.e. the changing seasons, can also be viewed in relation to Pepper's "Spazio Teatro Celle."

When Pepper's theater pays homage to the earth, it is in accord with these ancient customs that honor

Più avanti, nello stesso documento, Pepper ricorda gli effetti sul suo lavoro provocati dalla terra naturale rivestita di un verde primaverile e poi estiva, la natura al suo momento più vivo che diventa bruna e gialla nell'autunno. Quando finalmente vengono coperti dalle nevi invernali, sono pensati per sviluppare ombre drammatiche. L'anfiscultura diventa un chiaroscuro invernale; mentre Dartmouth sembra dormire sotto la neve, l'opera getta forme inquiete sui cumuli di neve⁵⁵.

Oltre a fornire una panoplia di effetti ambientali in continuo mutamento che dipendono non solo dalle stagioni, ma anche dalle intemperie e dai sottili cambiamenti di luce, questa enfasi sulla ricettività del lavoro al suo ambiente rinforza la sua collaborazione con il mutamento continuo della natura. È anche un mezzo per aumentare il suo carattere vitalistico, in particolare i modi in cui i suoi ritmi interni sono sincronizzati con quelli della natura. Così la natura è coinvolta nella continua creazione dell'arte che ne assume alcune caratteristiche. Benché non siano fissi i legami tra la natura e numerosi lavori dell'artista, Pepper ha deciso di creare una divisione netta tra l'inverno e l'estate per il parco che ha realizzato a Barcellona, dove metà dell'area intitolata «Spiral of Trees» fornisce ombra durante l'estate e l'altra metà, «Fallen Sky», «riflette un cielo estivo anche nei mesi d'inverno»⁵⁶.

L'alternarsi delle stagioni rappresenta un aspetto importante per i progetti ambientali di Pepper che fin dai primi anni settanta offrono differenti punti di osservazione per portare lo spettatore a meditare sulla continuità contenuta in un'era di cambiamento. A Celle ci sono forse dei legami tra le diverse stagioni e un «ur-myth» o mito originale, legami che possono



the buried god. The symbolic reference to earth in her Teatro sets up a comparison with the Dionysian tradition of theater as a mythic arena of death, rebirth and metamorphosis. This ancient meditation on death is entirely compatible with the artist's own preoccupation with it. "I live with the idea of death every day," the artist has related, as she noted the truth of Socrates's assertion, "One who doesn't think about death at least once a day is living without understanding life."⁵⁸

In conclusion, Beverly Pepper has created in the 1840s garden at the Fattoria di Celle a consecrated space that resounds with a range of profound meanings. Her work can be considered an extended meditation on the death and resurrection of the vegetation god or goddess in the form of Dionysus or Persephone.

It can also be regarded as a discourse on the sacred and the profane, on illusion and reality, and on continuity and change. Conceived as the centerpiece of a simulated wilderness, Pepper's theater

avere delle ramificazioni significative anche per le sue precedenti opere ambientali. Questo mito racconta del dio che muore e rinasce, simboleggiando così i cicli della natura, che è stato personificato nelle figure di Adone, Attis, Dioniso, Giacinto, Iside e Tammuz. Visto che Dioniso è stato di singolare importanza per il teatro classico e al centro di un culto che comincia già nell'epoca micenea e minoica⁵⁷, osserviamo i suoi legami con la morte e la fertilità (l'avvicinarsi delle stagioni) in rapporto allo «Spazio Teatro Celle» di Pepper.

Quando il teatro dell'artista rende omaggio alla terra si trova in accordo con le antiche usanze che onoravano il dio sepolto. Il riferimento simbolico alla terra nello «Spazio Teatro Celle» stabilisce un paragone tra esso e la tradizione dionisiaca del teatro come l'arena mitica della morte, della rinascita e della metamorfosi. La meditazione antica sulla morte è completamente compatibile con la preoccupazione dell'artista contemporanea. «Vivo ogni giorno con l'idea della morte», dice l'artista puntualizzando la verità della dichiarazione di Socrate: «Chi non vive pensando almeno una volta al giorno alla morte, vive senza capire la vita».

Per concludere, Beverly Pepper ha creato all'interno di un giardino ottocentesco alla Fatto-





avoids becoming merely a highly fanciful Romantic conceit similar to the nineteenth-century cenotaph at Celle by appearing to antedate the park.

By serving as the site of theatrical illusions, it finds a partial disguise for its own fictions.

But in spite of its apparent age, the theater does not intend to trick viewers - such an approach is entirely out of character with Pepper's art, and such a tack would greatly impoverish the work by obviating the tensions that it establishes between past and present and continuity and change. To create a modernist work in a post-modern period is a great ac-

ria di Celle uno spazio consacrato che risuona di una varietà di significati. Il suo lavoro può essere considerato una meditazione sulla vita e sulla risurrezione della divinità della vegetazione nella forma di Dioniso o di Persefone. Inoltre si può leggere come un discorso sul sacro e sul profano, sull'illusione e sulla realtà, sulla continuità e sul cambiamento. Concepito come il punto centrale di una natura simulata, il teatro di Pepper evita il ruolo di capriccio fantasioso e altamente romantico (assunto invece dal cenotafio ottocentesco a Celle) attraverso l'illusione che antedati il parco. Nel suo ruolo di luogo produttore di illusioni teatrali, l'opera trova una maschera parziale per le proprie finzioni ma, malgrado la sua età apparente, non vuole ingannare gli spettatori: un tale approccio, nell'accettare le tensioni che l'opera stabilisce tra il passato e il presente e tra la continuità e il cambiamento, la renderebbe più povera e sarebbe completamente fuori linea con l'arte di Pepper.

Creare un'opera moderna in un'epoca post-moderna è una grande impresa. In un'epoca



Per concludere, Beverly Pepper ha creato... uno spazio consacrato che risuona di una varietà di significati... Si può leggere come un discorso sul sacro e sul profano, sull'illusione e sulla realtà, sulla continuità e sul cambiamento.

complishment. At a time when so many artists are intrigued with doubt, self-parody, slipping signifiers, and inter-textuality, it is encouraging for an artist to maintain the conviction that sculpture is capable of communicating significant values and for this same artist to create convincing forms that allude to profoundly meaningful discourses on our relationship to the past and to the role of myths in our lives today.

Following in the wake of the New Critics, including Clement Greenberg, who believed that all possible meanings inhere in the work of art, Pepper has subscribed to the concept of significant form even though she has chosen to leave the question of meaning open-ended within certain necessary limits. But unlike Post-Modernists who often begin with the slippery qualities of language and the paradigm of art as a form of criticism, Pepper avoids trying to correlate visual and verbal symbols and instead trusts the language of sculpture to manifest her feelings.

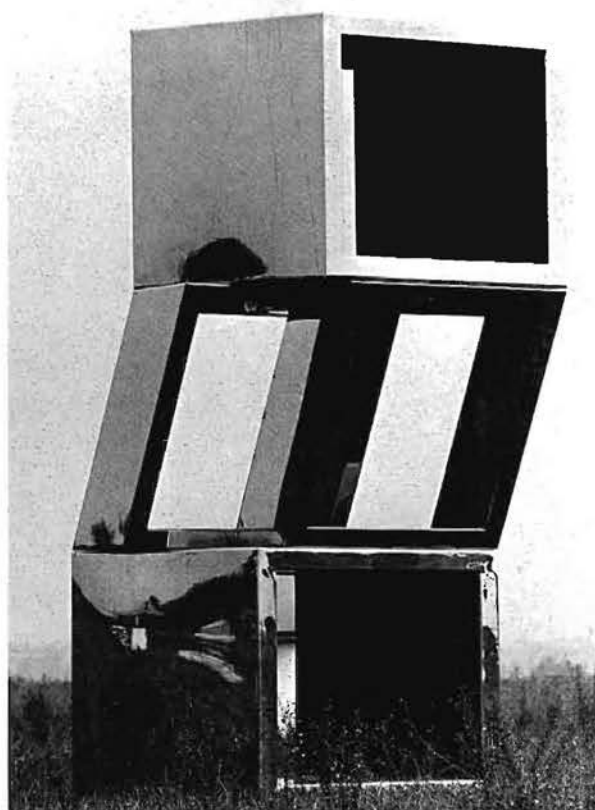
The resulting work thus depends on allusive meanings, and the power of sculpture to demand associations commensurate with its quality. Rather than tempting a single definitive reading, this essay has presented a range of related interpretations.

The goal has not been to unravel the work's mystery so much as understand its far-ranging effects: thus, this study has undertaken the task of testing the work's ability to connote significant meanings when approached through the perspectives of the artist's statements and other works of art, the sculpture's relation to the traditions of both the ancient

in cui così tanti artisti sono assillati dal dubbio, dall'autoironia, da significati sfuggenti e dall'intertestualità, è incoraggiante che un artista mantenga la convinzione che la scultura è capace di comunicare valori, e che questo stesso artista crei delle forme convincenti che alludano a discorsi profondamente significativi sul nostro rapporto con il passato e sul ruolo dei miti nella nostra vita. Seguendo l'onda dei Nuovi Critici come Clement Greenberg, che credevano che tutti i significati possibili sono propri dell'opera d'arte, Pepper aderisce al concetto di forme significanti e lascia aperta la questione del significato entro precisi limiti necessari. A differenza dei postmoderni, che spesso esordiscono con l'inafferrabilità del linguaggio e con il paradigma dell'arte come una forma di critica, Pepper evita la correlazione tra i simboli visivi e verbali, fidandosi invece del linguaggio della scultura per manifestare i suoi sentimenti. Così il lavoro risultante dipende da significati allusivi e dal potere della scultura di richiedere associazioni proporzionate alla sua qualità. Il presente saggio ha indagato sull'opera di Pepper tenendo conto di questa qualità: piuttosto che tentare un'unica lettura definitiva, ha presentato una varietà di interpretazioni tra loro interconnesse. Lo scopo non è stato quello di dipanare il mistero del lavoro, quanto di capire i suoi effetti di lunga portata: così questo studio si è impegnato a esaminare la capacità del lavoro di connotare significati importanti quando



*In conclusion, Beverly Pepper has created... a consecrated space that resounds
with a range of profound meanings...
It can (also) be regarded as a discourse on the sacred and the profane,
on illusion and reality, and on continuity and change.*



theater and modern sculpture, and the piece's particular place in the Romantic garden at Celle.

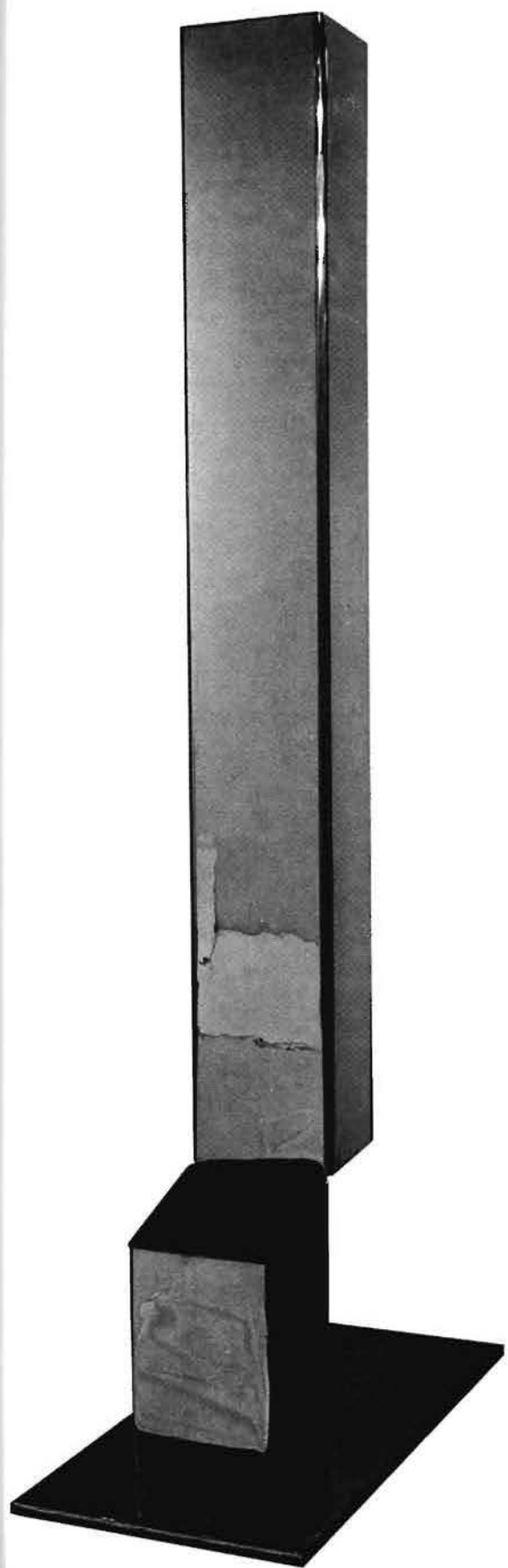
The question, therefore, has been redirected from, "What exactly does this work of art mean?" to "Which allusions create the most meaningful range of meanings?"

¹ K. LARSON, "Hot Pepper: An Expatriate Sculptor Finds Acclaim Back Home," in *New York*, June 8, 1987, p. 56. This concern with having her sculpture appear to predate the site is evidenced in Pepper's four columns originally conceived for the piazza in Todi. Larson relates, "She [Pepper] speaks of wanting the columns to look like they predate... [the Brooklyn Museum where they were relocated]." And in the fax to Mary La Vigne, ICI, New York, December 29, 1990, Pepper emphasizes, "In addition, I like my sculptures to appear as primal forms from an earlier time, and everything else around them to seem to have arrived after them..."

² B. DIAMONDSTEIN, *Inside New York's Art World*, Rizzoli, New York 1979, p. 304.

viene osservato da diverse prospettive, come quelle delle dichiarazioni e delle altre opere dell'artista, del rapporto del lavoro con le tradizioni sia del teatro antico sia della scultura moderna e del suo ruolo particolare nel giardino romantico a Celle. La domanda, quindi, è stata riorientata da «che cosa significa esattamente quest'opera di arte?» a «quali allusioni creeranno la varietà di letture più significative?»

¹ K. LARSON, *Hot Pepper: An Expatriate Sculptor Finds Acclaim Back Home*, in «*New York*», 8 giugno, 1987, p. 56. Questa preoccupazione di Pepper che la scultura sembri antedatata il luogo è evidenziato nelle quattro colonne che aveva concepito per la piazza a Todi. Larson scrive: «[Pepper] vuole che le colonne sembrino preesistenti... [al Museo di Brooklyn dove furono installate]».



¹ Ibid., p. 293.

² LARSON, "Hot Pepper" cit., p. 52.

³ The diaries and sketchbooks referred to in this essay are located in the artist's archives in her house, Torre Olival, which is outside the Umbrian city of Todi (Italy).

⁴ E. MUNRO, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346.

⁵ Ibid., p. 354.

⁶ D. SOLOMON, "Woman of Steel," in *Art News*, n. 86, December 1987, p. 115.

⁷ B. PEPPER, "Public Sculpture and Its Public," in *Research & Information Bulletin of the National Council of Art Administrators*, edited by F. V. Mills and D. Kinnett, March 1979, n.p. This address, together with a slide presentation, was delivered by Pepper at the Toledo Art Museum, Toledo, Ohio on October 24 1978; at Bradley University, Peoria, Illinois on October 24, 1978; and at the State University of New York in Buffalo on October 26, 1978.

⁸ Ibid.

⁹ R. HOBBS, *Interview with Beverly Pepper*, Todi, September 10, 1992.

¹⁰ MUNRO, *Originals* cit., p. 348.

¹¹ J. E. HARRISON, *Ancient Art and Ritual*, Greenwood Press Publishers, New York 1969, p. 10 (reprt. from Oxford University Press edition, 1951).

¹² SOLOMON, "Woman of Steel" cit., p. 115. Although disclaiming any kinship with Minimalism, Pepper nonetheless feels compelled to critique it and thus differentiate her work from it: "I was never interested in Minimalism. I don't even like Minimalist work because I think it's about theory and not the work. There's a sterility about so much intelligence."

¹³ B. PEPPER, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns* (Omaggio a Pietro Porcinai), in *Arte ambientale: la collezione Gori nella Fattoria di Celle, Allemandi, Torino 1993*, pp. 298-299.

¹⁴ B. GUZZUTI HANSON, "Beverly Pepper: She's Gotta Have Art," in *Mirabela Magazine*, July 1990, p. 110.

¹⁵ P. TUCHMAN, "Beverly Pepper: The Moline Markers," in *Bennington Review*, Winter 1982, p. 42.

¹⁶ Cf. R. HOBBS, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca 1981, pp. 99-108. Surprisingly few sculptors have transformed so-called real space into an illusory world. Concerned with the non-sites indicative of a post-industrial world, Smithson played with perspectival diagrams by realizing parts of them in three dimensions, as his "Pointless Vanishing Point", "Leaning Strata", "A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey", and "A Nonsite, Franklin, New Jersey" so eloquently demonstrate. While Pepper's interest in perspective parallels Smithson's and may indirectly be indebted to his work, her use of it achieves dramatically different results. Instead of entropy, she is concerned with continuity; and in place of the picturesque view of the spoils of industrialization, she wishes to suggest meaningful connections with a mythic past.

¹⁷ For this analogical conception of the fourth dimension, I am particularly indebted to Craig E. Adcock, who developed this idea in his dissertation on Marcel Duchamp and N-dimensional geometry, Cornell University, later published as Marcel Duchamp's *Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.

¹⁸ B. PEPPER, *Lecture on Site Sculpture*, Ames, Iowa, April 1984. Typescript, artist's archives, New York City.

¹⁹ J. BUTTERFIELD, *Beverly Pepper: A Space has Many Aspects*, September 1975, p. 91.

In un fax datato 29 dicembre 1990 e destinato a Mary La Vigne della ICI a New York, Pepper sottolinea: «Inoltre, voglio che le mie sculture appaiano come delle forme primarie originarie di un tempo remoto e che tutto ciò che le sta intorno sembri essere sorto dopo...»

²⁰ B. DIAMONDSTEIN, *Inside New York's Art World*, Rizzoli, New York 1979, p. 304.

²¹ Ibid., p. 293.

²² LARSON, *Hot Pepper* cit., p. 52.

²³ I diari e i quaderni menzionati in questo saggio sono custoditi negli archivi della casa dell'artista a Todi.

²⁴ E. MUNRO, *Originals: American Women Artists*, Simon and Schuster, New York 1979, p. 346.

²⁵ Ibid., p. 354.

²⁶ D. SOLOMON, *Woman of Steel*, in «Art News», 86, dicembre 1987, p. 115.

²⁷ B. PEPPER, *Public Sculpture and Its Public*, in «Research & Information Bulletin of the National Council of Art Administrators», a cura di F. V. Mills e D. Kinnett, marzo 1979. Pepper ha tenuto questa conferenza, insieme a una presentazione di diapositive, al Toledo Art Museum (Toledo, Ohio, 24 ottobre 1978), alla Bradley University (Peoria, Illinois, 24 ottobre 1978) e alla Tate University of New York (a Buffalo, New York, 26 ottobre 1978).

²⁸ Ibid.

²⁹ R. HOBBS, *Intervista con Beverly Pepper*, Todi, 10 settembre 1992.

³⁰ MUNRO, *Originals* cit., p. 348.

³¹ J. E. HARRISON, *Ancient Art and Ritual*, Greenwood Press Publishers, New York 1969, p. 10 (ristampa dell'edizione pubblicata nel 1951 dalla Oxford University Press).

³² SOLOMON, *Woman of Steel* cit., p. 115. Sebbene sconsigliasi affinità con il Minimalismo, Pepper si sente comunque obbligata a criticarlo e a differenziarne il proprio lavoro: «Il Minimalismo non mi ha mai interessato. Non mi piace il lavoro minimale perché mi sembra che tratti la teoria e non l'opera, c'è sterilità in tanta intelligenza».

³³ B. PEPPER, *Spazio Teatro Celle: Filiate Walls, Precursor Columns* (Omaggio a Pietro Porcinai), in *Arte ambientale: la collezione Gori nella Fattoria di Celle, Allemandi, Torino 1993*, pp. 298-299.

³⁴ B. GUZZUTI HANSON, *Beverly Pepper: She's Gotta Have Art*, in «Mirabela Magazine», luglio 1990, p. 110.

³⁵ P. TUCHMAN, *Beverly Pepper: The Moline Markers*, in «Bennington Review», inverno 1982, p. 42.

³⁶ R. HOBBS, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1981, pp. 98-108. È sorprendente che così pochi scultori abbiano trasformato il cosiddetto spazio reale in un mondo illusorio. Occupandosi dei non luoghi indicativi di un mondo postindustriale, Smithson giocava con dei diagrammi prospettici quando ne realizzava alcune parti di loro in tre dimensioni, come dimostrano così eloquentemente le opere «Pointless Vanishing Point», «Leaning Strata», «A Nonsite, Pine Barrens-New Jersey» e «A Nonsite, Franklin, New Jersey». Sebbene l'interesse della Pepper nella prospettiva sia parallelo a quello di Smithson e potrebbe esserne indirettamente indebitato, l'uso che ne fa raggiunge dei risultati drammaticamente differenti. Si occupa non di entropia ma di continuità e al posto della visione pittoresca delle spo-



²² Quoted in TUCHMAN, "Beverly Pepper: 'The Moline Markers'" cit., p. 41.

²³ B. PEPPER, *The Use of Form, Space and Nature in Monumental Sculpture*, no date, typescript of talk in artist's archives, New York City.

²⁴ M. STEVENS, *Beverly Pepper: Private-Scale Sculpture 1966-1987*, André Emmerich Gallery, New York 1987, n.p.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ BUTTERFIELD, *Beverly Pepper: A Space* cit., p. 92.

²⁸ Ibid., p. 91.

²⁹ Ibid.

³⁰ B. PEPPER, *Untitled talk*, ca. 1980, typescript in the artist's archives, New York City.

³¹ ID., *Diary*, ca. 1971, artist's archives, Todi.

³² Ibid.

³³ M. ELIADE, *A History of Religious Ideas: Volume 1, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*, trans. by W. R. Trask, The University of Chicago Press, Chicago 1978, pp. 39-40.

³⁴ M. GIMBUTAS, *The Language of the Goddess*, Harper & Row Publishers, San Francisco 1989, p. 231. Gimbutas notes, "The Old Euro-

glie dell'industrializzazione vuole suggerire dei legami significativi con un passato mitico.

¹⁹ Per questa concezione analogica della quarta dimensione, sono particolarmente grato a Craig E. Adcock che ha sviluppato questa idea nella sua tesi di dottorato su Marcel Duchamp e la geometria N-dimensionale (Cornell University, Ithaca, New York), in seguito pubblicata con il titolo *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1983.

²⁰ B. PEPPER, *Conferenza sull'arte ambientale*, Ames, Iowa, aprile 1984, una copia dattiloscritta dell'intervento di Pepper è conservata negli archivi dell'artista, New York City.

²¹ J. BUTTERFIELD, *Beverly Pepper: A Space has Many Aspects*, settembre 1975, p. 91.

²² TUCHMAN, *Beverly Pepper: 'The Moline Markers'* cit., p. 41.

²³ B. PEPPER, *The Use of Form, Space and Nature in Monumental Sculpture*, s.d., copia dattiloscritta della conferenza conservata negli archivi dell'artista, New York City.

²⁴ M. STEVENS, *Beverly Pepper: Private-Scale Sculpture 1966-1987*, catalogo della mostra, André Emmerich Gallery, New York 1987, s.p.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ BUTTERFIELD, *Beverly Pepper: A Space* cit., p. 92.

²⁸ Ibid., p. 91.

²⁹ Ibid.

³⁰ B. PEPPER, conferenza senza titolo, 1980 c., la copia dattiloscritta è conservata negli archivi dell'artista, New York City.

³¹ ID., *Diario*, 1971 c., conservato negli archivi dell'artista, Todi.

³² Ibid.

³³ M. ELIADE, *A History of Religious Ideas: Volume 1, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*, trad. inglese di W. R. Trask, The University of Chicago Press, Chicago 1978, pp. 39-40.

³⁴ M. GIMBUTAS, *The Language of the Goddess*, Harper & Row Publishers, San Francisco 1989, p. 231. Gimbutas nota che «il fallo dell'Europa antica era lontano dall'essere il simbolo osceno dei nostri giorni, era simile a quello trovato tutt'oggi in India, il lingam, un sacro pilastro cosmico ereditato dalla civiltà neolitica della valle dell'Indo». Oltre a considerare le Veneri con il membro maschile che datano dall'era alto paleolitica, Gimbutas prende in esame un gruppo di figurine femminili trovate in Ungheria i cui corpi disegnano la forma del fallo (nel busto) e dei testicoli (nelle natiche). Scrive: «Sebbene l'elemento maschile è presente, queste figure rimangono essenzialmente femminili. Non rappresentano una fusione dei due sessi ma piuttosto un arricchimento della figura femminile con la misteriosa forza vitale inerente nel fallo. Le figurine della dea creano una base dalla quale sorge il fallo, inteso come pilastro cosmico; cresce dal grembo di essa nella stessa maniera in cui stalagmiti e stalattiti crescono dal grembo della grotta».

³⁵ MUNRO, *Originals* cit., p. 346.

³⁶ ELIADE, *A History of Religious Ideas* cit., p. 52. Per il presente tema è quello successivo sulle ramificazioni mitologiche dello scavo e della fusione del ferro lo spunto è l'opera di Mircea Eliade (pp. 52-54).

³⁷ R. HOBBS, Intervista con Beverly Pepper, New York City, 3 ottobre 1993. L'artista utilizza gli acidi per provocare l'ossidazione delle sue sculture in ferro e le patine funzionano solo in deter-

pean phallus is far from being the obscene symbol of our days. Rather, it is close to what is still found in India, the lingam, a sacred cosmic pillar inherited from the Neolithic Indus Valley civilization." In addition to considering phallacized "Venuses" of the Upper Paleolithic, Gimbutas examines a group of female figurines from Hungary whose bodies reiterated the form of the phallus (upper torso) and genitals (buttocks). She writes, "Although the male element is attached, these figurines remain essentially female. They do not represent a fusion of two sexes but rather an enhancement of the female with the mysterious life force inherent in the phallus. The Goddess figurines create a base from which the phallus, understood as a cosmic pillar, rises. It comes from her womb in the same way that stalagmites and stalactites grow from her womb in the cave."³⁵

³⁵ MUNRO, *Originals* cit., p. 346.

³⁶ ELIADE, *A History of Religious Ideas* cit., p. 52. Please note this and the following discussion on the mythological ramifications of mining and smelting are indebted to Eliade's work, cf. pp. 52-54.

³⁷ R. HOBBS, Interview with Beverly Pepper, New York City, October 3, 1993. Pepper uses acids to bring out the rust of her iron sculptures. Her patinas will work only under controlled conditions. Once her pieces are outside for a certain amount of time, they will begin to change. Pepper believes that iron asks for its own patinas - it has a life of its own and demands how it will look when placed outdoors.

³⁸ Because so many people are confused about the make up of these metals, it might be helpful to point out that iron is a natural material; cast iron, a brittle material, is composed of scraps of cast and fabricated iron; ductile iron is controlled cast iron to make it stronger and less brittle; grey iron is scrap iron without other properties added so that it is brittle and consequently is often cast thickly; steel consists of iron with other properties added; and Cor-Ten is steel with magnesium.

³⁹ B. PEPPER, Beverly Pepper: Celle Theater Space - Homage to Pietro Porcinai, no date. First text (not published) for the Fattoria di Celle catalogue. Typescript in the artist's archives as well as those of the Fattoria di Celle, Santomato di Pistoia.

⁴⁰ STEVENS, Beverly Pepper: Private-Scale Sculpture cit.

⁴¹ MUNRO, *Originals* cit., pp. 350-351.

⁴² DIAMONDSTEIN, *Inside* cit., p. 297.

⁴³ D. SMITH, David Smith: Sculpture and Writings, ed. by C. Gray, Thames and Hudson Ltd. London 1968, p. 120. In this statement Smith must have been referring to sheet metal since iron cannot be cut with an oxy-acetylene torch.

⁴⁴ Interview with Pepper entitled Beverly Pepper in Barcelona: The Park as Sculpture, The Sculpture as Park, Todi, September 18, 1989. Interviewer unidentified.

⁴⁵ A. E. ELSEN, The "Gates of Hell" by Auguste Rodin, Stanford University Press, Stanford 1985.

⁴⁶ *Id.*, pp. 217-218.

⁴⁷ R. E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York 1977, pp. 20 and 22.

⁴⁸ HOBBS, Interview with Beverly Pepper cit., 1993.

⁴⁹ KRAUSS, *Passages* cit., pp. 8-22. Krauss writes, "The rationalist model, on which Neoclassicism depends, holds within it two basic suppositions: the context through which understanding unfolds is time; and, for sculpture, the natural context of rationality is medium of relief."

⁵⁰ B. PEPPER, *Untitled* talk, ca. 1980. Typescript in the artist's archives, New York City.

⁵¹ LARSON, "Hot Pepper" cit., p. 56.

⁵² SOLOMON, "Woman of Steel" cit., p. 116.

minate situazioni controllate. Dopo un certo periodo all'aperto, le sue sculture cominceranno a cambiare. Pepper crede che il ferro richieda le proprie patine, che abbia una vita sua e che esiga una certa apparenza una volta collocato all'aperto.

³⁸ Sulla composizione di questi metalli, è utile ricordare che il ferro è un materiale naturale; la ghisa, un materiale fragile, è composta di frammenti di ferri sia fusi che fabbricati; il ferro duttile è una ghisa controllata per maggior forza e meno fragilità; il ferro grigio è il ferraccio senza altri additivi, risulta molto debole e quindi è spesso gettato in forme spesse; l'acciaio è un composito di ferro e di altri materiali mentre il Cor-Ten è un misto di acciaio e di magnesio.

³⁹ B. PEPPER, Beverly Pepper: Celle Theater Space - Homage to Pietro Porcinai, s.d., testo inedito conservato negli archivi dell'artista a Todi e alla Fattoria di Celle.

⁴⁰ STEVENS, Beverly Pepper: Private-Scale Sculpture cit.

⁴¹ MUNRO, *Originals* cit., pp. 350-351.

⁴² DIAMONDSTEIN, *Inside* cit., p. 297.

⁴³ D. SMITH, David Smith: Sculpture and Writings, a cura di C. Gray, Thames and Hudson Ltd, Londra 1968, p. 120. In questa dichiarazione, Smith probabilmente si riferiva alla lamiera dal momento che il ferro non può essere tagliato con una fiamma ossiacetilenica.

⁴⁴ Beverly Pepper in Barcellona: The Park as Sculpture, The Sculpture as a Park, intervista all'artista, Todi, 18 settembre 1989.

⁴⁵ A. E. ELSEN, The "Gates of Hell" by Auguste Rodin, Stanford University Press, Stanford 1985.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁴⁷ R. E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, 1977, pp. 20 e 22.



³¹ PEPPER, "Public Sculpture and Its Public" cit.

³² ID., Letter to Wallace J. Tomasini, *The University of Iowa, School of Art and Art History, Iowa City, ca. 1982*, p. 3.

³³ Ibid., p. 4.

³⁴ Beverly Pepper in Barcelona cit.

³⁵ L. AYLEN, *The Greek Theater*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, New Jersey 1985, p. 51.

³⁶ SOLOMON, "Woman of Steel" cit., p. 114.

⁴⁸ HOBBS, Intervista con Beverly Pepper cit., 1993.

⁴⁹ KRAUSS, *Passages* cit., pp. 8-22. Krauss scrive: «Il modello razionalista dal quale dipende il Neoclassicismo contiene due supposizioni fondamentali: il contesto attraverso il quale si scopre la comprensione è il tempo e, per quanto riguarda la scultura, il contesto naturale di razionalità è il mezzo del rilievo».

⁵⁰ B. PEPPER, conferenza senza titolo, 1980 c., la copia dattiloscritta è conservata negli archivi dell'artista, New York City.

⁵¹ LARSON, *Hot Pepper* cit., p. 56.

⁵² SOLOMON, *Woman of Steel* cit., p. 116.

⁵³ PEPPER, *Public Sculpture and Its Public* cit.

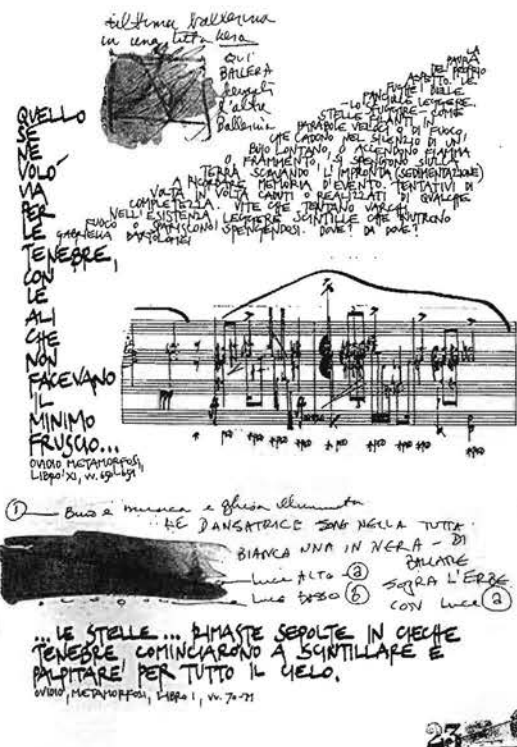
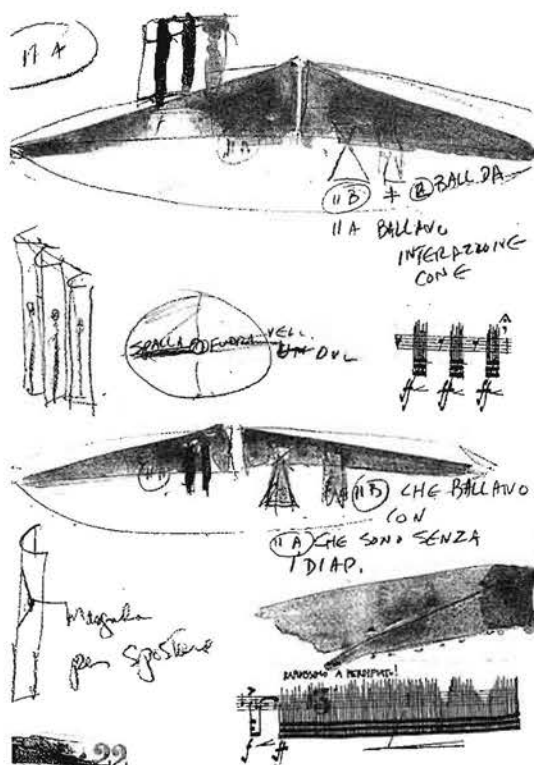
⁵⁴ ID., Lettera a W.J. Tomasini, *University of Iowa, School of Art and Art History, Iowa City, 1982 c.*, p. 3.

⁵⁵ Ibid., p. 4.

⁵⁶ Beverly Pepper in Barcellona cit.

⁵⁷ L. AYLEN, *The Greek Theater*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, New Jersey, 1985, p. 51.

⁵⁸ SOLOMON, *Woman of Steel* cit., p. 114.



Detail from the "Ora Alata" programme prepared by Daniele Lombardi for the inauguration of the "Spazio Teatro Celler" in 1992.

Particolare dal libretto «L'Ora Alata» preparato da Daniele Lombardi in occasione dell'inaugurazione dello «Spazio Teatro Celler», 1992.