

X Marks the Rot

Davina Semo

interviewed by Bob Nickas

Materiality and physical presence suggest emotional weight. Objects and people reveal they have a history.

Materialità e presenza fisica suggeriscono un carico emotivo. Persone e oggetti rivelano di avere alle spalle una storia.



"Creature From the Blue Lagoon", installation view, Martos Gallery Summer Location, Bridgehampton, NY, 2012

BOB NICKAS *The toughness and raw material quality of your work, how gnarly it is, has left some viewers to assume that they're looking at sculpture hauled around by a burly male artist. That happened with Cady Noland in the '80s. There's nothing feminine about what she did then, or what you're doing now.*

DAVINA SEMO This question makes me think of the joke where I tell a friend I have an excellent doctor and the friend replies: "Send me his number." To my mind, there's nothing especially male or female about my work. I'm proud to be a woman, and I would never trade having female parts. My work is a reflection of the things I see and the questions I ask myself. Maybe it's the world around me that makes my work or my perspective seem masculine. A couple years ago, when I was first introduced to Cady's work, I made a little drawing on an index card that said: "CADY NOLAND FUCKED ME AND LEFT ME FOR DEAD."

BN *[laughing]* You're probably not alone.

DS More recently, I cut out a paragraph from a Houellebecq novel. It's a post-coital exchange: "I don't think we can go back to the way things were, no. What will probably happen is that women will become much more like men... As women attach more importance to their professional lives and personal projects, they'll find it easier to pay for sex too; and they'll turn to sex tourism. It's possible for women to adapt to male values; they sometimes find it difficult, but they can do it; history has proved it." I still don't know exactly what a man or a woman is, but I relate to the feeling he's expressing.

BN *The materiality and physical presence of your art suggests a certain emotional weight. You've been using concrete and heavy chain, for example. There's also an implied violence, as we see in the cracked safety glass. The associations we have are with objects of industrial strength or waste. And there is also a psycho-sexual side—the steel wedges that seamlessly penetrate gallery walls, and the S&M aspect with the chains, suggesting punishment and domination. Can you talk about the materials and objects, why you're attracted to them, and how you tease meaning from them, as well as the occasional tender poetics?*

DS I can't say exactly how I got started with all this, but what came first was pouring some cast concrete slabs. I'd lean them all around the studio and I loved how hard they were. They could hold their own without me, and the surfaces were simple, straightforward attractors. I loved them just as they came out of the mould. I felt like I was in the presence of things in and of themselves. Although they can be very innocuous, they are also very physical. The large ones are nearly impossible for me to move by myself, and the surfaces are rough. Concrete is a stubborn material in a many ways. If you want it to be perfect you will lose, but if you get into the roughness, the back-and-forth is endless.

BN *Your work, like that of a number of other artists today—Oscar Tuazon, for example—is also about its making, or at least engages in a play between structural materiality and subject matter.*

DS I like working with materials that become more beautiful by being used. Where whatever happens as a result of the process is not only okay, it becomes part of the allure of the finished piece. I started working with chains as a way of making a wall drawing. I would hang a length of chain and it would drop straight to the floor because of gravity. The line was so much better than any I could draw or paint on the wall. The line is really there. It doesn't need me to give it any extra meaning.

BN *When you referred to concrete as "stubborn," lending it a human attribute, suggesting that material and objects behave in a certain way, I realize that there is a figurative element in your work—whether we sense that the objects are surrogates or props, or that a figure is present as a matter of will, of a possibly malicious bent. Suddenly I'm reminded of Bruce Nauman, and the idea of performance and absence, occupying a void space, as when he threatens: "Get out of my mind, get out of this room."*

DS With the materials, I'm not trying to imply a scary violence, but definitely power—psychological and emotional intensity, yes. I think of the studio and of shows as psychological spaces, where all sorts of moods and ideas are played out. I like to see the intensity transfer into the work itself. I like how objects and people almost unconsciously reveal that they have a history, that they've been through things we can't see or imagine or even understand. There is a sexuality in the work, and it's something to strive for—sometimes I get there and sometimes not, but when it works it's great.

BN *So you're also opening up an eroticized, cerebral space, at times allowing for a little theater of cruelty.*

DS One fantasy of mine is to connect with viewers on that libidinal level, just by way of their experiencing the works in a show. Of course when I'm working in the studio there are fewer barriers and inhibitions. As for punishment, it can be very relaxing. It allows you to go through the power process. It's ambitious to give oneself up to this, and also hard to take on that power over another person. Tender poetics are the best possible outcome whenever possible, but they're never foreseeable.

BN *One way into your work is through language. The titles are entry points, directing our reading of the objects, or deflecting a more predictable take, often through an unexpected use of humor. How and where do your titles arise? Are there particular literary sources?*

DS The titles arise from life. What I respond to are moments that cut through their circumstances—when a person realizes how she's feeling, the moment she starts to run, or realizes she can't, when a joke hits hard. I save fragments of overheard conversations, things friends write or say to me, lines from books, movies, newspapers, songs, but it's important that this source material is transformed in a way that's meaningful to me. For example, I often switch pronouns from he to she, so a sentence that describes a feeling or impulse that's expected from a man, becomes surprising when it's spoken by a woman.

BN *What's an example of that?*

DS "RESTRAINT IS NOT SOMETHING SHE EXPECTS OF HERSELF," or maybe, "SHE BECAME AWARE OF HER MOUTH HANGING HALF OPEN," or, "SHE WAS NO MORE DISTURBED BY OTHER PEOPLE AS SUCH, THAN THE MARBLE STATUE IS BY THE FLIES THAT CRAWL ON IT."

BN *Is restraint something you expect of yourself?*

DS It's something I aspire to.

BN *Recently, for my summer show, you made your first site-specific installation. The pieces were oriented to the floor, and I thought of it as a gnarly but jewel-like minimalism—not exactly Carl Andre—more like industrial diamonds in the rough. What, if any, relationship does your work have with a minimal sensibility?*

DS I see the formal connection once I finish an installation, but I don't think of the way I work as having much to do with minimalism. Working with industrial materials allows for an automatic grandiosity in terms of scale, which isn't entirely unappealing to me, but the smaller scale and minimal arrangement allows all the details, marks, surfaces, colors and ruggedness to come into focus. I'm creating a composed square, like an isolated section of a wall, or a fragment pulled from a nameless, timeless place. These pieces are almost rubble, but too composed to be "found." In some ways, the attic was an ideal space to interrupt an overly formal/minimal reading of the work, because everything about that space—the filtered light, the smell of the cedar wood, the missing floor boards, even the cobwebs—became part of the work.

BOB NICKAS *La durezza delle tue opere, e la prevalenza della materia prima che le rende tanto aggressive, ha portato più di una persona a supporre che dietro a questi lavori si nascondesse un nerboruto artista maschile. Negli anni Ottanta, dinanzi ai lavori di Cady Noland, si cadeva nello stesso equivoco: non vi era nulla di femminile nel suo lavoro, così come non ce n'è nel tuo.*

DAVINA SEMO Questa considerazione mi fa venire in mente quel gioco di parole in cui quando dici a un amico di essere in cura da un ottimo medico, lui dà per scontato che si tratti di un dottore maschio. Se guardo il mio lavoro non ci vedo nulla né di maschile né di femminile. Sono fiera di essere una donna e non vorrei essere altro, ma le mie opere riflettono solo ciò che vedo e gli interrogativi che mi pongo. Forse è il mondo esterno che fa sembrare maschile il mio punto di vista, o il mio lavoro. Quando un paio di anni fa mi sono avvicinata per la prima volta alle opere di Cady Noland, ho fatto uno schizzo su un foglio con scritto: "CADY NOLAND MI HA SCOPATA LASCIANDOMI AGONIZZANTE".

BN *[ride]* Probabilmente non sei la sola.

DS A tal proposito, poco tempo fa un estratto di un romanzo di Houellebecq, per l'esattezza un dialogo post-coitale, ha attirato la mia attenzione. "Non credo che si possa tornare indietro a ciò che eravamo, no. Penso che probabilmente le donne diventeranno sempre più simili agli uomini. A furia di valorizzare sempre di più la carriera e i loro progetti personali, cominceranno anche loro a trovare più semplice il sesso a pagamento, e si daranno al turismo sessuale. Le donne possono adattarsi ai valori maschili – anche se talvolta lo trovano difficile – e la storia l'ha già dimostrato". Non so ancora cosa siano esattamente un uomo e una donna, ma mi riconosco nella sensazione espressa qui da Houellebecq.

BN *La tua arte è caratterizzata da molta materialità e presenza fisica che suggeriscono un certo carico emotivo. Hai utilizzato vere, pesanti catene ad esempio. La violenza è un elemento implicito nelle tue opere, come quella del vetro antirapina incrinato. Queste associazioni sono inoltre sempre legate a oggetti di applicazione industriale o rifiuti industriali. Al tutto si aggiunge una componente psico-sessuale, che ritroviamo ad esempio nei cunei d'acciaio conficcati nelle pareti dello spazio espositivo, o ancora nelle catene stesse, dove emergono le tematiche di dominazione e punizione tipiche del sadomaso. Parlacì di questi oggetti e materiali: perché ti attraggono? Come ne ricavi un significato oppure, occasionalmente, una poetica emozionale?*

DS Non so spiegare con esattezza com'è cominciato tutto, ma la prima ispirazione è arrivata mentre plasmavo delle lastre di cemento nel mio studio. Le ho disposte sul pavimento e sono rimasta affascinata dalla loro concretezza. Avevano un senso del tutto autonomo, le loro superfici così essenziali catalizzavano l'attenzione. Erano perfette già così, mi sembrava di essere al cospetto di qualcosa capace di giustificarsi da solo. Benché sembrino oggetti innocui, inermi, la loro fisicità è preponderante. Le lastre più grandi sono troppo pesanti per poterle spostare da sola, e la loro superficie è ruvida. Il cemento è un materiale

che può essere testardo in molti modi: se provi a renderlo perfetto ti sconfigge, ma se abbracci la sua asprezza non finisce di sorprenderti.

BN *Il tuo lavoro, così come quello di altri artisti contemporanei – ad esempio Oscar Tuazon – enfatizza anche il processo di creazione stesso, o perlomeno il gioco che si crea tra materialità strutturale e significato dell'opera.*

DS Mi piace lavorare con materiali che diventano ancor più belli una volta manipolati. Qualsiasi nuova forma assumano non solo è perfetta, ma diventa parte integrante dell'aura dell'opera finita. Ho cominciato a lavorare con le catene perché volevo usarle per ridisegnare una parete. La mia idea era quella di appendere al muro un pezzo di catena che cadeva a causa della forza di gravità. La linea creata dalla catena sulla parete era migliore di qualsiasi cosa potessi disegnare o dipingere, perché era fisicamente lì. Era qualcosa di concreto che non aveva bisogno che gli attribuissero qualche altro significato.

BN *Poco fa hai definito il cemento 'testardo', dandogli un'accezione umana come se per te gli oggetti e i materiali si comportassero quasi come persone. Questo mi porta a pensare che nei tuoi lavori ci sia anche un elemento figurativo: guardandole, le opere possono sembrare un surrogato di qualcos'altro, un dato di volontà, o ancora un possibile rimando malizioso. Improvvisamente mi ha ricordato Bruce Nauman, e l'idea della performance e dell'assenza all'interno di uno spazio vuoto, come quando l'artista minaccia: "Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room."*

DS Il mio utilizzo dei materiali non sottende alcuna violenza spaventosa, bensì il concetto di potere, inteso come intensità sia psicologica che emozionale. Il mio studio e le mostre rappresentano per me degli spazi psicologici dove poter recitare ogni sorta di idea e stato d'animo. Mi piace vedere come l'intensità si concretizzi nelle opere stesse, mi piace osservare come sia le persone che gli oggetti abbiano alle spalle una storia che non possiamo né vedere né conoscere, ma che si rivela quasi del tutto inconsciamente. C'è anche un lato sessuale nelle opere, che mi impegno molto per raggiungere. Non sempre è possibile ottenerlo, ma quando accade è il massimo.

BN *Quindi il tuo è anche uno spazio erotizzato, cerebrale, talvolta aperto a un tocco teatrale di crudeltà.*

DS Uno dei miei desideri è riuscire a connettermi al pubblico proprio a un livello libidinale, e solamente attraverso il loro modo di esperire le opere di una mostra. Certo, quando lavoro nel mio studio ho meno barriere e inibizioni, ma andare fino in fondo al processo di potere può anche essere molto rilassante, così come lo sono certe punizioni. Dedicarsi a una cosa del genere è molto ambizioso, ed è anche difficile accettare di avere un simile potere su un'altra persona. Il risultato migliore che può scaturire è un certo tipo di poetica molto profonda, ma l'esito non si può mai prevedere.

BN *Il linguaggio rappresenta una delle porte di accesso alla tua arte: i titoli delle tue opere suggeriscono come leggerle, e allontanano il pubblico dalle chiavi di interpretazione più banali,*

spesso attraverso lo humor. Quando e come nascono i titoli delle tue opere? Ti ispiri a qualche particolare fonte letteraria?

DS I titoli nascono dalla vita. Le mie sono reazioni ad attimi che segnano determinati momenti: quando una persona riesce a capire come si sente, l'istante in cui comincia a correre o si rende conto di non riuscire a farlo, l'attimo in cui una battuta colpisce nel segno, ad esempio. Metto da parte frammenti di conversazioni che ho origliato, frasi che i miei amici mi hanno scritto o detto, citazioni di libri, film, riviste, canzoni... ciò che importa è che ciò che proviene da queste fonti si trasformi poi in qualcosa che abbia un significato per me. Per questo, ad esempio, cambio spesso i pronomi personali da maschili a femminili, da 'lui' a 'lei', così che una frase che descriveva un'emozione o un impulso tipicamente maschile diventi sorprendente perché declamata da una donna.

BN *Mi puoi fare qualche esempio?*

DS "IL CONTROLLO NON È QUALCOSA CHE LEI SI ASPETTA DA SE STESSA". Oppure, "SI È RESA CONTO DI ESSERE A BOCCA APERTA", o ancora, "NON ERA DISTURBATA DA CERTE PERSONE PIÙ DI QUANTO LO FOSSE UNA STATUA DI MARMO MOLESTATA DALLE MOSCHE".

BN *Il controllo è qualcosa che ti aspetti da te stessa?*

DS È qualcosa a cui aspiro.

BN *Recentemente, in occasione della mia mostra estiva, hai creato la tua prima installazione site-specific. Le tue opere erano orientate verso il pavimento, in quello che per me era un minimalismo prezioso benché provocatorio. Certo, non era un minimalismo in stile Carl Andre, diciamo piuttosto che hai presentato dei diamanti industriali grezzi. C'è traccia di una certa sensibilità minimalista all'interno del tuo lavoro?*

DS Solo quando completo un'installazione ne vedo il collegamento formale, non penso che il modo in cui lavoro abbia molto a che fare col minimalismo. Fare uso di materiali industriali ti consente automaticamente di adottare proporzioni smisurate, se io preferisco delle dimensioni più ridotte e delle composizioni essenziali è perché, in questo modo, l'attenzione cade sui dettagli, i segni distintivi, le superfici, i colori e la durezza dei miei lavori. Sto componendo un'opera quadrata, che potrebbe essere la sezione isolata di un muro, oppure un frammento sottratto a uno spazio senza nome e senza tempo. Qualcosa che somigli quasi a delle macerie ma che, al tempo stesso, sia troppo composto per essere tale. Per alcuni versi, la tua soffitta è stata lo spazio ideale dove interrompere la lettura formale e minimalista della mia arte, perché tutte le caratteristiche di quel sottotetto – la luce che filtrava dalla finestra, l'odore del legno di cedro, le assi di legno mancanti, persino le ragnatele – sono diventate parte integrante dell'opera.



X MARKS THE ROT, 2011. Courtesy: the artist
Top – “PACING LIKE A TIGER”, installation view, Galerie Gabriel Rolt, Amsterdam, 2012. Photo: Peter Tjihuis