

FOUND WANTING by Angie Keefer



64

To need something badly—an organ donation, let's say—is to need it urgently, whereas to want something badly is merely to really, really want something the way kids in stores desperately want brightly packaged things displayed on low shelves. You cannot urgently want anything the way you can urgently need a heart transplant. It is possible, on the other hand, to desire what one needs. Conceivably, need is the basis of all desire, in which case want and need may indeed be imagined as a continuum. Practically speaking, though, to meet one's needs is essential to survival, while to fulfill one's wants is just very nice. That is, want pertains to desire as need pertains to survival. And since survival relates directly to mortality, so, too, does need relate to mortality. Urgency, then, has something more to do with avoiding death than it does with pursuing desire. "Urgent" means almost too late already. Urgency is a state of duress.

Tragic drama necessarily entails urgency. Hence the disproportionate representation of cops, soldiers, doctors, armed criminals, terrorists, psychopaths and vigilantes in film and television productions. Sports events, too, construct a theater of urgency—figure skaters, like stunt performers, tempt gravity, fate, death. Within the acknowledged bounds of fiction and games, the threat of imminent danger is evidently thrilling to watch. There, entertainment equals the difference between urgency and its suggestion. (An air raid in a dramatic film represents urgency; an air raid in a news video documents it; an air raid above my head or yours is it. You and I are likely to remain seated during the former and to

be moved by fear during the latter. One might also be provoked by a depiction of urgency to respond with significant action—a petition, a protest, a poem—, but that response would be an inspired choice, not a reflex.) An urgent question demands an immediate answer, some form of "do or die," just as an urgent issue requires action or else it isn't actually urgent. Thus, urgency tends to simplify matters—there are no options to weigh, only imperatives to abide by. Does it follow that circumstances that force decisions are preferable to those that afford choices? The anxiety otherwise attached to setting priorities may be wholly relieved by the insistence of an urgent need—crisis evokes a kind of euphoria for some—, but a state of sustained urgency is a hell of a place to live. People who settle there can look forward to shortened life expectancy, a detail that should announce to anyone who hankers after urgency, "be careful what you wish for."

Ten years ago, I wandered into an exhibition at the Metropolitan Museum called *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*. It wasn't a particularly well-publicized show, and there was nothing ostensibly urgent about the ancient artifacts on display, but the year was 2003, the place was New York, and the political context was the onset of what would ultimately become a long, extremely violent and destructive US military occupation of the region represented by the exhibition. Considering the lead-time involved in organizing anything on an institutional clock the size of the Met's, the show's prescience was probably a fluke. Nevertheless, *Art of*

di Angie Keefler

Avere disperatamente bisogno di qualcosa – ad esempio la donazione di un organo – significa averne bisogno urgentemente, mentre volere una cosa disperatamente significa semplicemente volerla davvero tanto come un bambino al supermercato che vuole disperatamente un'invitante confezione di dolciumi che vede su uno scaffale a portata di mano. Non è possibile volere urgentemente una cosa allo stesso modo in cui si ha urgentemente bisogno di un trapianto di cuore. Mentre è possibile desiderare ciò di cui si ha bisogno. Si può affermare che il bisogno è la base di ogni desiderio, nel qual caso voglia e desiderio possono effettivamente essere immaginati come la continuazione l'una dell'altro. In termini pratici, però, soddisfare i propri bisogni è essenziale per sopravvivere, mentre soddisfare le proprie voglie è solo molto piacevole. In altre parole, la voglia si relaziona al desiderio come il bisogno si relaziona alla sopravvivenza. E dal momento che la sopravvivenza è direttamente legata alla mortalità, anche il bisogno è legato alla mortalità. L'urgenza, quindi, è più legata all'evitare la morte che al perseguire il desiderio. "Urgente" significa già quasi troppo tardi. L'urgenza è uno stato di coercizione.

Un evento drammatico o tragico implica necessariamente l'urgenza. Si spiega così la presenza debordante, nelle produzioni cinematografiche e televisive, di poliziotti, soldati, dottori, criminali armati, terroristi, psicopatici e vigilantes. Anche gli eventi sportivi costruiscono un teatro dell'urgenza – i pattinatori artistici, come gli stuntmen, sfidano la gravità, il destino, la morte. Pur entro i confini riconosciuti della finzione e dei giochi, la minaccia del pericolo imminente risulta uno spettacolo evidentemente eccitante: l'intrattenimento corrisponde alla differenza tra urgenza e documentazione della stessa (un attacco aereo in un film drammatico rappresenta l'urgenza; un attacco aereo filmato in un servizio giornalistico la documenta; un attacco aereo sulla mia o sulla tua testa, è la realtà. Tu e io rimarremo probabilmente seduti nelle prime due situazioni e saremo preda della paura nell'ultima. Può anche capitare che la rappresentazione dell'urgenza ci induca a reagire con un'azione significativa – una petizione, una protesta, una poesia – ma in quei casi si tratta di una scelta ispirata, non di un riflesso). Una domanda urgente impone una risposta immediata, una sorta di "fai qualcosa o muori", così come una questione urgente richiede un'azione, altrimenti non è così urgente. Quindi, l'urgenza tende

a semplificare le cose – non ci sono opzioni da valutare, solo imperativi da subire. Ciò significa che le circostanze che impongono le decisioni sono preferibili a quelle che consentono di scegliere? L'ansia altrimenti derivante dal dover valutare le priorità può essere totalmente annullata dall'insistenza di un bisogno urgente – la crisi evoca in alcuni una sorta di euforia – ma può essere terribile permanere in uno stato di urgenza prolungata. Le persone che lo sperimentano possono desiderare un'aspettativa di vita più breve, un dettaglio che dovrebbe suonare come un monito a chiunque desideri l'urgenza: "Attento a ciò che desideri".

Dieci anni fa, sono entrata per caso in una mostra del Metropolitan Museum dal titolo *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus* [L'arte delle prime città: Il terzo millennio a.C. dal Mediterraneo all'Indo]. Non era una mostra particolarmente pubblicizzata e gli antichi manufatti esposti non avevano nulla di manifestamente urgente, ma l'anno era il 2003, il luogo era New York, e il contesto politico era l'inizio di quella che sarebbe stata un'occupazione militare americana lunga, estremamente violenta e distruttiva della regione rappresentata nell'esposizione. Consideran-

the First Cities assumed incidental significance against the backdrop of news media propaganda that had created a caricature of place and people from the Mediterranean to the Indus, emphasizing fundamentalism, oppression, exploitation, anger and sand to the neglect of fertile minds and resources, and seminal literary, philosophic, scientific and technological contributions to world civilization. As a spectator, I did experience a feeling of urgency at that show—I remember thinking, “I must remember this,”—but the urgency welled in me not as a museum patron at an exhibition, but rather as a witness of false consensus, against which the **First Cities** exhibition, fastidious and self-assured as any at the Met, stood out like a glaring error.

Art itself isn't urgent, it's important.

Importare: Latin, “bring in.” In contemporary usage, important means consequential. The work of artists, curators, publishers, and anyone else involved with the institutions of art is to bring within its purview that which they deem to be of consequence. As a result, the form they give their work indicates what they value, how they choose. By contrast, to desire urgent circumstances is to desire not to be responsible for what and how, rather to find oneself compelled.

Someone asked me recently whether I could recall the first time I was affected by a work of art or an exhibition. I do remember learning to read. I remember the special intensity of reading fiction when language was new. And I remember learning in a first grade drawing class that eyes sit in the middle of the head, not at the

very top, a fact that surprises me still. The first exhibition I remember seeing occurred around the same time I discovered language and the rudiments of anatomical proportion. It was a touring show of Amish quilts that passed through the art museum in my town. The Amish, a Christian sect committed to communal, agrarian living, reject electricity, motorized vehicles, birth control, military service and Social Security. They drive horse-drawn carriages and wear simple, dark clothing reminiscent of the American pioneers: ankle-length dresses and bonnets for women; long pants, vests and flat-brimmed hats for men. In large part, they preserve the habits and mores of their 18th-century Swiss-German founders, including exquisite handicrafts. Amish quilts, often made of the same violet, indigo, and madder colors as their clothing, are startlingly graphic, however, somewhere between the black paintings of Ad Reinhardt and the digital landscapes of Q*bert. What I remember best about the exhibition, aside from mental images of particular quilts that deeply impressed me, is the explanation I was given as to why every regularly patterned quilt contained a conspicuous deviation—an error. “That’s to let God out,” I was told. What is this god, I wondered, and what would happen to it if there were no mistake? What kind of fallout are we talking about in the event God gets stuck in a quilt? I was too intimidated to ask. I accepted that a perfect quilt would be an affront to the gods and internalized that whatever warranted display in museums rivaled divine perfection. Now, when I consider exhibitions, I bounce between two poles. At one extreme, I wonder, “Why in the world has someone done this, when anything at all was possible?” while at

66

do la tempistica richiesta dall'organizzazione di un evento in un contesto istituzionale come il Met, il valore profetico della mostra era probabilmente un caso fortuito. Ciononostante, *Art of the First Cities* ha assunto una rilevanza incidentale sullo sfondo della propaganda mediatica che aveva creato una caricatura dei luoghi e dei popoli dell'area compresa tra il Mediterraneo e l'Indo: una caricatura che evidenziava il fondamentalismo, l'oppressione, lo sfruttamento, la rabbia e la sabbia a scapito delle menti fertili e delle risorse, e degli importantissimi contributi letterari, filosofici, scientifici e tecnologici alla civiltà mondiale. Come spettatrice, ho effettivamente provato una sensazione di urgenza in quella mostra – ricordo di aver pensato: “Devo fare in modo di ricordarmelo” – ma l'urgenza che ho sentito montarmi dentro non derivava dal mio trovarmi lì come visitatrice di una mostra ma dall'essere testimone di un falso consenso, contro il quale *First Cities*, meticolosa e sicura di sé come tutte le mostre del Met, si stagliava come un errore madornale.

L'arte di per sé non è urgente, è importante. *Importare*: in latino “portare dentro.” Nell'uso contemporaneo, importante vuol dire significativo. Il lavoro di artisti, cura-

tori, editori, e di chiunque sia legato alle istituzioni dell'arte, consiste nel portare dentro la propria sfera ciò che si considera significativo. Di conseguenza, la forma che danno al proprio lavoro indica ciò che considerano di valore, come operano le loro scelte. Desiderare circostanze urgenti, invece, significa desiderare di non essere responsabili del cosa e del come, sentendosi piuttosto obbligati.

Qualcuno mi ha chiesto di recente se ricordavo la prima volta che ero stata colpita da un'opera d'arte o da una mostra. Ricordo di aver imparato a leggere. Ricordo l'intensità speciale suscitata dal leggere un romanzo quando il linguaggio era nuovo. E ricordo di aver imparato al corso di disegno alle elementari che gli occhi stanno a metà della testa, non in alto, un fatto che continua a sorprendermi. La prima mostra che ricordo di aver visto è stata nello stesso periodo in cui ho scoperto il linguaggio e i rudimenti della proporzione anatomica. Era un'esposizione itinerante di trapunte Amish che si trovava a passare dal museo d'arte della mia città. Gli Amish, una setta cristiana dedicata alla vita comunitaria in campagna, rifiuta l'elettricità, i veicoli a motore, gli anticoncezionali, il servizio militare e la previdenza sociale. Si

spostano su carri tirati da cavalli e indossano abiti semplici di colore scuro come quelli dei pionieri americani: vestiti lunghi fin ai piedi e cuffie per le donne; pantaloni lunghi, gilet e ampi appelli per gli uomini. Sostanzialmente continuano a osservare gli usi e i costumi dei loro fondatori, una comunità svizzera di lingua tedesca del XVIII secolo, compreso un artigianato di altissimo livello. Le trapunte Amish, spesso prodotte negli stessi colori dei loro abiti, cioè il viola, l'indaco e il carminio, hanno, invece, una sorprendente qualità grafica, che li colloca a metà tra i dipinti neri di Ad Reinhardt e i paesaggi digitali di Q*bert. La cosa che mi è rimasta più impressa dell'esposizione, a parte le immagini mentali di alcune trapunte che mi hanno colpito profondamente, è la risposta a una mia domanda riguardante la presenza, in ogni trapunta dal disegno regolare, di una deviazione evidente – un errore: “È per fare uscire Dio”, questa la spiegazione. Cos'è questo dio, mi chiedevo, e cosa succederebbe se non ci fossero errori? Quale sarebbero le conseguenze se Dio rimanesse intrappolato in una trapunta? Ero troppo in soggezione per chiederlo. Ho accettato il fatto che una trapunta perfetta avrebbe offeso gli dei e ho assimilato il fatto che qualunque cosa meritasse di essere esposta nei musei

the other, I perceive, "All the world is here, in this," but my axis is subject to all sorts of vagaries, from time to weather to war. Sometimes it bends round, and the two poles meet to form a circle.

William H. Gass writes about awareness as a sensation that floats along a circular path between sources—the head, desire, the stomach—and objects of attention:

"Our own awareness, too, is always being drawn toward its objects, as if it were being sung to by sirens, at the same time that it's withdrawing, in the company of the cautious self-regarding self, into the safe citadel of the head; unless, of course, desire is doing the driving, for then the same sensation that is sharply focused on the being of another (an exposed chest, a piece of moist cake) will find itself inside of hunger's stomach."

contact between will and compulsion somewhere on the far left of the axis, away from either desire or need. The point of importing error—of bringing in the mistake, of setting contrast against a backdrop—is to re-draw the slack between voluntary want and involuntary need, to maintain the tension, to re-learn how to desire what one needs before the stakes are raised to survival or lowered to nothing.

The awareness Gass describes shifts between mind and middle, from meandering want to direct need, from airy connection to sharp focus. It is semi-autonomous, stretched between choice and compulsion, voluntary will and involuntary attraction. And when it is driven by desire, when it is subject to hunger, is when awareness "will find itself" somewhere, the way a drunken passenger awakes to find herself delivered to a place she didn't expect to be.

Awareness, desire, hunger: this is the continuum. To want for urgency, to find oneself wanting, is to have already lost

67

avrebbe chiamato in causa la perfezione divina. Adesso, quando penso alle mostre, oscillo tra due poli opposti. Da una parte, mi chiedo: "Perché mai qualcuno ha scelto di fare proprio questa cosa, quando era possibile farne un'altra?", mentre d'altro canto ho la percezione che "Tutto il mondo è qui, è questo", ma il mio asse è soggetto a ogni sorta di stravaganza, dal tempo alla meteorologia alla guerra: qualche volta disegna un andamento curvo e i due poli si incontrano formando un cerchio.

William H. Gass descrive la consapevolezza come una sensazione che fluttua lungo un percorso circolare tra i punti di partenza – la testa, il desiderio, lo stomaco – e gli oggetti di attenzione:

"Anche la nostra consapevolezza è sempre attratta verso i suoi oggetti, come sotto l'effetto di un canto di sirene, nel momento stesso in cui si ritira, accompagnata dal cauto sé egocentrico, nella cittadella sicura della testa; a meno che, naturalmente, non sia il desiderio a condurre, perché allora la stessa sensazione che si rivolge intensamente all'essere di un altro (un petto esposto, una succosa fetta di torta) si troverà all'interno dello stomaco della fame".

La consapevolezza descritta da Gass oscilla tra mente e centro, tra desiderio tortuoso e bisogno diretto, tra connessione leggera e attenzione focalizzata. È semi-autonoma, tesa tra scelta e obbligo, impulso volontario e attrazione involontaria. E quando è guidata dal desiderio, quando è soggetta alla fame, allora la consapevolezza "si troverà" da qualche parte, come una passeggera ubriaca che, al risveglio, si troverà in un luogo inaspettato.

Consapevolezza, desiderio, fame: questo è il continuum. Volere l'urgenza, ritrovarsi a volere, è aver già perso il contatto tra il volere e l'obbligo da qualche parte all'estrema sinistra dell'asse, lontano sia dal desiderio che dal bisogno. Il punto di importazione dell'errore – del portare dentro l'errore, del mettere il contrasto su uno sfondo – è ridisegnare il margine tra desiderio volontario e bisogno involontario, è mantenere la tensione, imparare di nuovo a desiderare ciò di cui si ha bisogno prima che la posta in gioco aumenti fino alla sopravvivenza o diminuisca fino ad azzerarsi.