

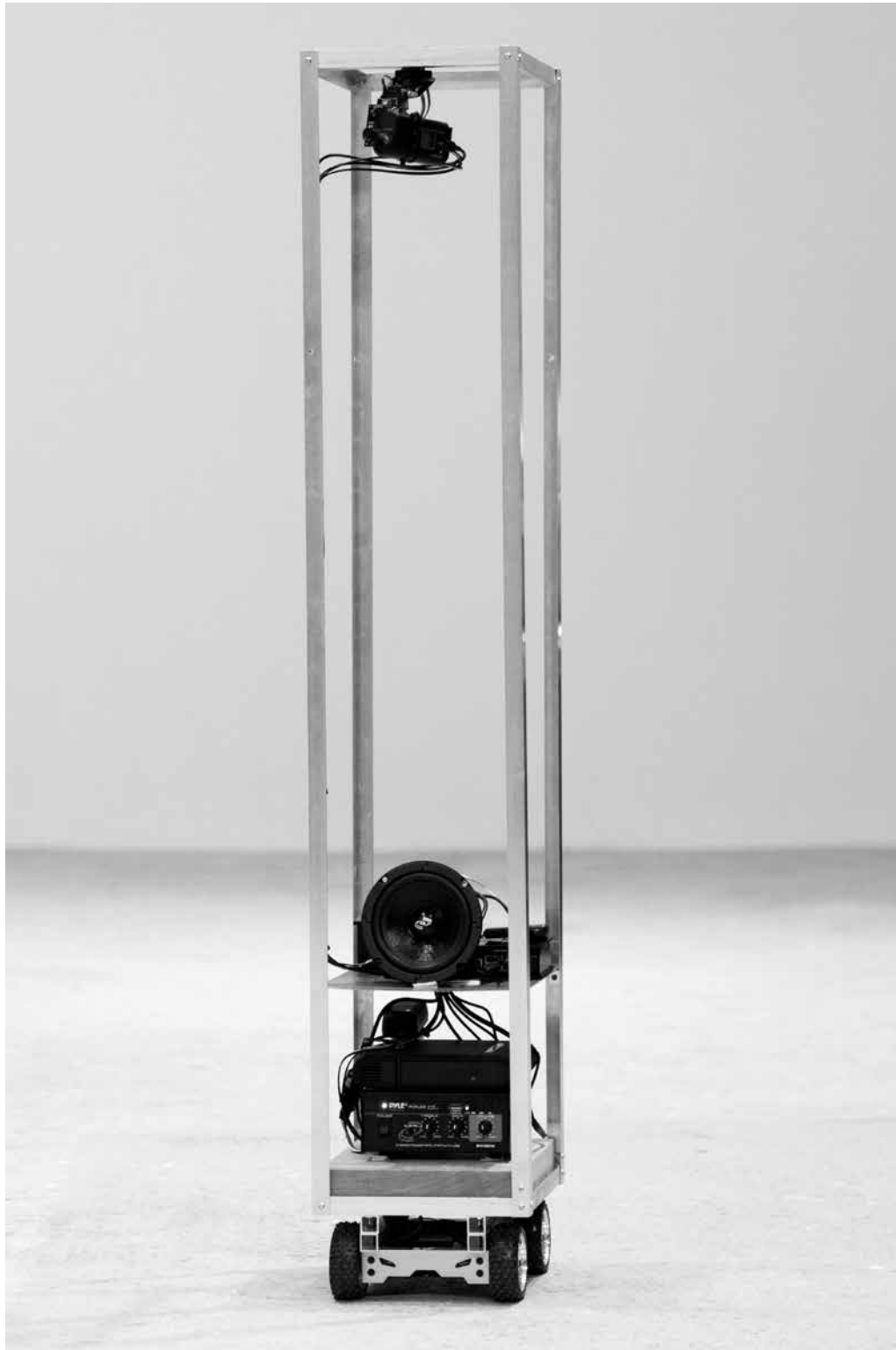
MAY

N° 19 10/2018



9 791093 123196

15 € (France), 18 € (International)



Richard Maxwell, *Paradiso*, performed at Greene Naftali, New York, 2018

Paradiso

Nick Irvin

Richard Maxwell, "Paradiso"
Greene Naftali, New York, January 12–February 10, 2018

Early on in "Paradiso," Richard Maxwell's new play which premiered at Greene Naftali in January, a robot wheels itself to center stage and gives an introductory soliloquy. It is a plain rig: a rectangular metal rack made mobile by a remote-control toy car at its base. Grafted to its top is a small, pivoting security camera for an eye, and near its base are two low shelves carrying a simple speaker and other bits of hardware, unconcealed. It has a steely, synthetic voice, but its script is vivid, candorous. With an air of mourning, the robot guides us through vignettes of pastoral description—a night sky, stars, geological formations, bodies of water, "and over here: sun sun and sun, blue blue and blue, desperate blue [...] Dry sand and sand and sand. If you ever wanted exile, this was the place." It establishes that we're in the end times. At one point, it pauses its image-making to address the scene at hand:

Welcome to the play, by the way. The nice thing about the play is it makes a place wherever we gather: make a semi-circle on the floor, make some rows, whatever; wherever we can see each other. This is where you go when there's no place to go, or place to put ideas that would otherwise just float in space.

In this case, the "wherever" is an empty art gallery, and the "whatever" arrangement is indeed a semi-circle, although of bleacher seats, built from wood salvaged from previous Maxwell productions. The gallery's fluorescents all remain on, at their standard searing pitch. In past productions in conventional theaters (such as his 2017 staging of *Good Samaritans* at Abrons Arts Center, New York), Maxwell has kept the house lights on throughout the play, forgoing the ceremony of silencing, focusing, and semi-private looking that typifies modern theatrical spectatorship. There, the house lights remind us that theater is dialogic: that the specialness of the artform is that "we can see each other," that we all make this moment together. For Maxwell this implies an ethics.

At Abrons, the house lights felt jarring, a jab at convention, but in a place like Greene Naftali, illuminated spectatorship is the norm—in a gallery, one's looking is always seen. Unfortunately, the sociability of an art opening all too rarely carries the campfire conviviality that the robot's "semi-circle on

the floor” suggests, staging instead an arena of “Lookers, Buyers, and Dealers”¹ all navigating tense social and economic pecking orders. The robot’s invocation of commonality in an architecture so shaped by commodity seems to sidestep the market cynicism that discussions around the visual arts so often can’t seem to shake (and why should they?). In the gallery, a play might promise reprieve, but here the attempt feels continuously strained. Like much of Maxwell’s work, *Paradiso* rotates on this paradoxical yearning: of people trying to do good despite themselves, of our best intentions going toe to toe with original sin, and often losing. At the end of the play, the well-meaning robot is abandoned by the humans whom it had served, and with whom it had survived, at the end of their world.

Here, at what would traditionally be the final curtain, the robot starts to spit out a long receipt, which is itself play dialogue. It is both old and new: a computer-generated script synthesized, live, from an archive of Maxwell’s complete plays to date. It gives an imperfect, not-quite-human averaging of the language and affect that makes up Maxwell’s corpus. It’s telling. One sample, from January 12’s receipt, reads:

ANDREW: Well, I don’t know who you want. Im sorry. Im sorry. I dont know if you want to see. I want to tell you what I want. I don’t know who this is when you do in the story. I want to start the store in the day.

Maxwell’s actual speech, too, is plain and plaintive, in search of sincerity. It puts stock in the possibility of expression, but is restrained by a humbled sense of doubt (“I want to tell you” / “I dont know”). It’s the vernacular of the American midwest. Like a minimalist object or a Shaker hymn, it forgoes embellishment so as not to obscure the heart of the thing, which for drama, is feeling. Maxwell’s actors chase this effect with unvarnished, brittle delivery. As the play ended, and the Greene Naftali audience stood up to resume its familiar movements, people took turns reading over the robot’s growing, aching little document, until gallery workers carried it to the back. (Will they frame it?)

One of the robot’s pastoral images is “a river wanting to be an ocean.” *Paradiso* sees language and lives like such a river, yearning to find greater place in the scope of human and geological history. It anchors on four soliloquies, told by different performers: the robot’s topographical overture, an account of the death of Maxwell’s mother (by Elaine Davis, an actor by trade), a chronicle of society’s advancement (by Jessica Gallucci, an art worker), and a faithless man’s prayer to God (by Charles Reina, a retired Staten Island Ferry captain). Interspersed are slices of life, mostly of people trying to care for each other before an implicit backdrop of slow-death apocalypse. The overall effect is less

1. Martha Rosler, “Lookers, Buyers, and Dealers: Thoughts on Audience,” in *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 311-39.

a narrative arc than a haze of images. The boldest is the opening scene, when the cast drives a gleaming white-and-black work truck through the gallery’s loading doors, blasting the cosmic requiem of Pink Floyd’s “Shine On You Crazy Diamond” with the windows up. The river wants to be an ocean, the truck wants to be a space shuttle, Pink Floyd wants to be Verdi, the gallery wants to be a theater. And what are we?

The category of “we” comes up repeatedly in Gallucci’s history, tracing a collective protagonist across time:

Should we have done it? What difference does it make, whatever the reasons, we beat back nature, not as heroes but as a whole: seduced, intoxicated by the wide open land with all that was inside and underneath. We wanted escape all along. And as it went, we got to see what replaced it. As it went, we saw for a fleeting moment something so vivid and full of surprise and possibility, we handed keys to a garden we could imagine, but couldn’t go back to. And each day you explored a little more, started over a little more, not sure of the rules, the rock, soil, flora, fauna, green and blue. It was love, then, to take the endless green and blue.

She speaks in broad strokes that hedge on universality, but ultimately her aspirational “we” whittles down to America’s European settlers and their heirs. Manifest Destiny and its subsequent apologias prove to be the speech’s theme—with its slippery “we,” it demonstrates how the rhetoric of a “family of man” serves as a Trojan horse for colonialist thinking.² Gallucci channels such thought, acknowledges its violence, and dwells, with alternating sympathy and shame, on its self-justifications and myths. It hinges on progeny, and so futurity: “They killed and cheated others to get across and make a claim. They died for what they wanted, because we wanted it too.”

Familial sentimentality pervades *Paradiso*, but this moment raises its stakes by wondering what role love plays in society’s contests for resources—how care for one’s kin can let oppression through the backdoor, permitting violences big and small. “It was love, then, to take the endless green and blue,” and it is love now, she goes on to explain, that drives a community education activist to betray her supposed values by keeping her own kids out of public schools, “to find something ‘better,’ more nurturing, more ‘well-rounded.’” “The concerns for humanity faded, of course: Who or what could supplant a parent’s love for a child?”

This speech is intercut with simple scenes of care: an older man looking after a younger woman, making tea, soup, tucking her in. As it concludes, the duo shift into father and daughter, and Gallucci becomes the daughter’s chair. Daughter is ill, and Father dotes on her. He receives a medical bill, loses his kindness, and screams against “these Indian lawyers and Jew

2. Allan Sekula, “The Traffic in Photographs,” *Art Journal* 41, no. 1 (Spring 1981), 15–21.

doctors and government cocksuckers and chemicals in the sky, everywhere”: blinded by rage, which he would say erupts from love. The tender platitudes that pop up throughout the play—“love has no merit or blame,” “knows no rules”—find their dark, telescoping conclusion in tribalism, wholly compatible with, even endemic to, the reactionary wave currently roiling the planet. Apocalyptic sci-fi has long known that Earth’s bounty is finite, but for some who are just catching on to this fact, “scarcity” gives new justification to retrenchment, to ecofascism.³ For its adherents, the doctrine of blood and soil stems from love, too.

The play’s final speech belongs to the same man, who pleads to God to spare his daughter. It’s graceful and sympathetic (recalling liberal media’s countless profiles on the mythical “noble” Trump voter), though he gets no answer. Another god then abandons its child, when the play’s last humans cross a river and leave the robot behind to “care for all this stuff.” There’s no evident shred of guilt, only pragmatism. The family of man shrinks. The gallery’s loading door reopens, the truck backs out into Manhattan traffic, and cold January air rushes in.



Paradiso, Galerie
Greene Naftali,
New York, 2018

Paradiso

Nick Irvin

Richard Maxwell, *Paradiso*
Greene Naftali, New York, 12 janvier - 10 février 2018

Très tôt au début de *Paradiso*, la nouvelle pièce de Richard Maxwell présentée pour la première fois à la galerie Greene Naftali en janvier dernier, un robot arrive sur des roulettes au centre de la scène et déclame un monologue introductif. Le robot est simple : un support métallique rectangulaire mû à sa base par une voiture télécommandée. Une petite caméra de surveillance pivotante, qui fait office d’œil, est greffée à son sommet, et près de sa base, deux étagères portent un simple haut-parleur et d’autres équipements apparents. Le robot a une voix métallique, synthétique, mais ses propos sont vifs et francs. Avec son air endeuillé, il nous guide à travers des vignettes de descriptions pastorales – un ciel nocturne, des étoiles, des formations géologiques, des plans d’eau, « et ici, du soleil du soleil et du soleil, du bleu et du bleu, et encore du bleu, un bleu désespéré [...] Du sable sec et du sable et du sable. Si vous vouliez l’exil, c’est ici qu’il fallait venir. » Il nous fait comprendre que nous sommes à la fin des temps. À un moment donné, il cesse ses évocations d’images et s’adresse au public à propos de la scène :

Déjà, bienvenue dans cette pièce. Ce qu’il y a de bien avec la pièce, c’est qu’elle crée un lieu partout où nous nous réunissons : formez un demi-cercle au sol, des rangées, peu importe, du moment que l’on peut se voir les uns les autres. C’est ici que l’on va quand il n’y a pas d’endroit où aller, pas d’endroit pour placer des idées qui, sans cela, flotteraient dans l’espace.

3. Nina Power, “Rainy Fascism Island,” *e-flux Journal*, no. 56 (June 2014).

En l'occurrence, le lieu est ici une galerie d'art vide, et l'organisation physique représente effectivement un demi-cercle, bien qu'il s'agisse de gradins en bois récupérés d'anciennes productions de Maxwell. Les néons de la galerie sont tous allumés au maximum. Dans ses productions passées, montées dans des théâtres conventionnels (comme la mise en scène de *Good Samaritans* à l'Abrons Arts Center, à New York en 2017), Maxwell a laissé les lumières de la salle allumées tout au long de la pièce, renonçant à la cérémonie du silence, de la concentration et de l'ambiance semi-privée qui caractérise le public de théâtre moderne. Là, les lumières nous rappellent que le théâtre est dialogique : la particularité de l'art est que l'on peut se voir les uns les autres, que nous vivons tous ce moment ensemble. Pour Maxwell, cela suppose une certaine éthique.

À l'Abrons, les lumières étaient détonantes, comme un pied de nez aux conventions, mais dans un lieu comme Greene Naftali il est normal que le public soit éclairé – dans une galerie, le regard de chacun est toujours vu. Malheureusement, la sociabilité d'un vernissage artistique ressemble rarement à la convivialité d'un feu de camp que suggère le « demi-cercle au sol » du robot, et ce dernier met plutôt en scène une arène de « spectateurs, acheteurs et marchands¹ », qui se frayent un chemin à travers des hiérarchies sociales et économiques tendues. En invoquant un sentiment de partage dans une architecture si façonnée par la marchandisation, le robot semble vouloir échapper au cynisme du marché qui reste souvent présent dans les débats sur les arts visuels (et pourquoi ne le serait-il pas ?). Dans la galerie, une pièce peut promettre un répit, mais la tentative paraît constamment soumise à pressions. Comme une grande partie de l'œuvre de Maxwell, *Paradiso* tourne autour de cette aspiration paradoxale : des gens qui essaient de faire le bien malgré eux, des gens armés des meilleures intentions qui affrontent le péché originel, et qui, souvent, perdent. À la fin de la pièce, le robot bien intentionné est abandonné par les humains qu'il avait servis, et avec lesquels il avait survécu, à la fin de leur monde.

Au moment qui correspondrait traditionnellement au baisser de rideau, le robot imprime un long reçu composé de dialogues tirés de ses pièces. Le texte est à la fois ancien et nouveau : généré par ordinateur, il est synthétisé en direct à partir d'une archive des pièces complètes de Maxwell. Il donne une moyenne imparfaite et pas tout à fait humaine de la langue et des émotions qui constituent le corpus de Maxwell. Le résultat est révélateur, comme on peut le voir dans cet extrait d'un reçu du 12 janvier :

ANDREW : Je ne sais pas qui vous voulez. Je suis désolé. Je suis désolé. Je ne sais pas si vous voulez voir. Je veux vous dire ce que je veux. Je ne sais pas qui c'est quand vous faites dans l'histoire. Je veux commencer le magasin dans la journée.

1. Martha Rosler, « Lookers, Buyers, and Dealers: Thoughts on Audience », in *Art after Modernism: Rethinking Representation*, sous la dir. de Brian Wallis, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 311-339.

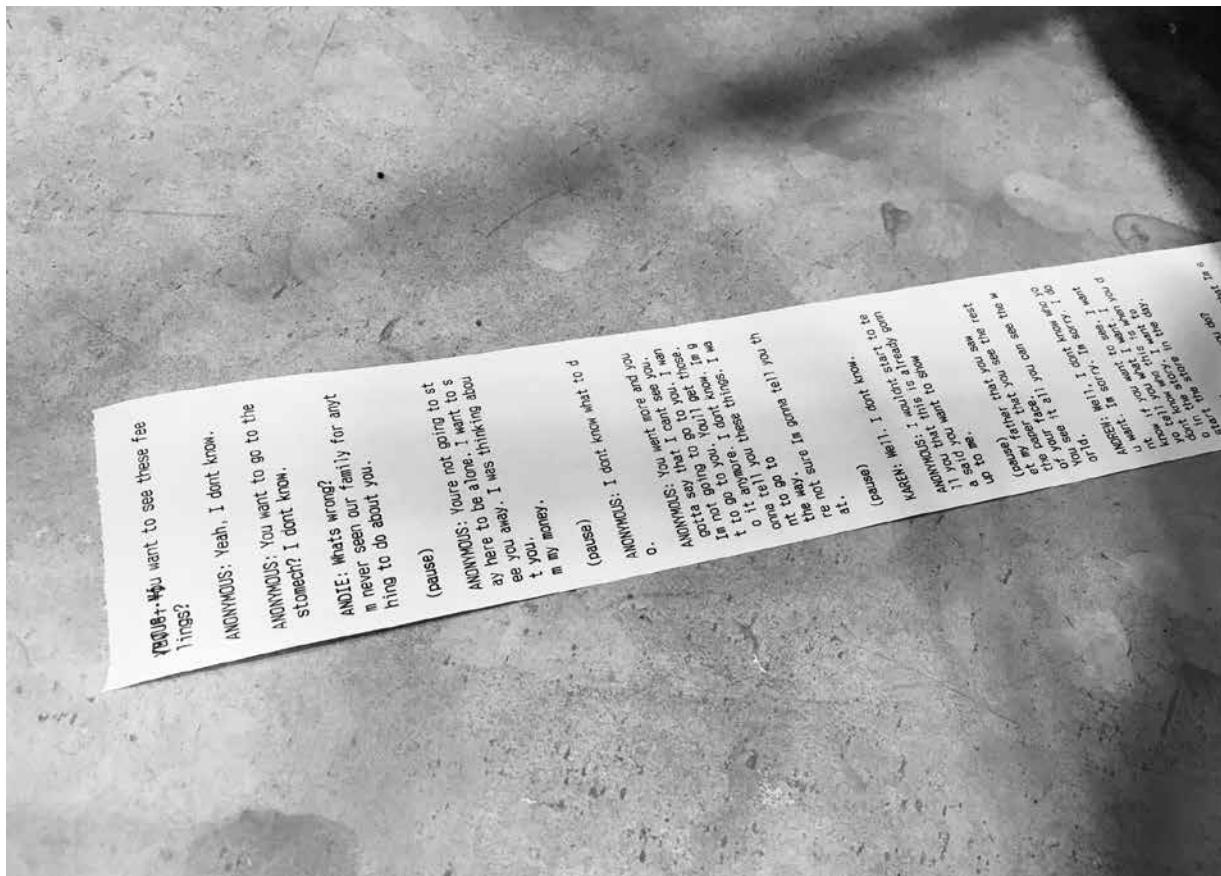
Le langage de Maxwell est, lui aussi, simple et plaintif, en quête de sincérité. Il met l'accent sur la possibilité de s'exprimer, mais est limité par un sentiment de doute empreint d'humilité (« Je veux vous dire » / « Je ne sais pas »). C'est la langue vernaculaire du Midwest américain. Comme un objet minimaliste, ou un hymne des Shaker², il renonce aux fioritures pour ne pas dissimuler le cœur de la chose, c'est-à-dire, pour le théâtre, le sentiment. Les acteurs de Maxwell poursuivent cet effet avec une élocution brute et fragile. À la fin de la pièce, quand les spectateurs de Greene Naftali se sont levés pour reprendre leurs mouvements habituels, ils se sont relayés pour lire et relire ce petit document douloureux du robot, jusqu'à ce qu'il soit emporté vers le fond par les assistants de la galerie. (Sera-t-il encadré ?)

L'une des images pastorales du robot est « une rivière qui veut être un océan ». *Paradiso* voit le langage et vit comme cette rivière, aspirant à trouver une plus grande place dans l'histoire humaine et géologique. La pièce s'appuie sur quatre monologues, récités par différents interprètes : l'ouverture topographique du robot, un récit de la mort de la mère de Maxwell (par Elaine Davis, actrice de métier), une chronique des progrès de la société (par Jessica Gallucci, commissaire d'exposition), et la prière à Dieu d'un homme sans foi (par Charles Reina, capitaine à la retraite du service de ferry de Staten Island). Ces monologues sont entrecoupés de tranches de vie, notamment de gens qui essaient de prendre soin les uns des autres avec en toile de fond implicite d'apocalypse au ralenti. L'effet général est plus celui d'un brouillard d'images qu'un fil narratif. L'image la plus audacieuse est la scène d'ouverture, lorsque les acteurs traversent les portes de chargement de la galerie dans un camion blanc et noir luisant, passant à fond le requiem cosmique de Pink Floyd, « Shine on You Crazy Diamond », avec les vitres baissées. La rivière veut être un océan, le camion veut être une navette spatiale, Pink Floyd veut être Verdi, la galerie veut être un théâtre. Et nous, que sommes-nous ?

La catégorie du « nous », qui revient sans cesse dans l'histoire de Gallucci, renvoie à un protagoniste collectif à travers le temps :

Aurions-nous dû faire ça ? Quelle différence cela fait-il, quelles que soient les raisons, nous avons repoussé la nature, non pas comme des héros, mais collectivement : séduits, enivrés par le grand espace ouvert avec tout ce qu'il y a à l'intérieur et en dessous. Nous avons constamment voulu nous échapper. Et au fur et à mesure, nous avons pu voir ce qui l'a remplacé. Nous avons vu pendant un instant fugace quelque chose de si vivant, si plein de surprises et de possibilités, nous avons remis les clés à un jardin que nous pouvions imaginer, mais dans lequel nous ne pouvions pas retourner. Et chaque jour, on a exploré un peu plus – en recommençant un peu plus, sans être sûrs des règles – la roche, le sol, la flore, la faune, le vert et le bleu. C'était de l'amour, alors, de prendre le vert et le bleu infinis.

2. NdE : Hymne protestant.



Reçu généré par le robot, *Paradiso*, Galerie Greene Naftali, 2018

Elle s'exprime en termes généraux qui tendent vers l'universalité, mais en fin de compte, son « nous » ambitieux se réduit aux colons européens d'Amérique et à leurs héritiers. Le thème du discours s'avère être la *destinée manifeste* et l'éloge qui en a été fait par la suite ; avec son « nous » fuyant, elle montre comment la rhétorique de « la grande famille des hommes » sert de cheval de Troie à la pensée colonialiste³. Gallucci canalise cette pensée, reconnaît sa violence, et s'attarde, en alternant sympathie et honte, sur ses justifications et ses mythes. Ils reposent sur la descendance, et donc sur l'avenir : « Ils ont tué et trompé les autres pour arriver à leur but et soutenir leur revendication. Ils sont morts pour ce qu'ils voulaient, parce que nous le voulions aussi. »

Le sentimentalisme familial est omniprésent dans *Paradiso*, mais ce moment précis en articule les enjeux en se demandant quel rôle joue l'amour dans les luttes pour les ressources, comment le souci de sa famille peut laisser discrètement s'immiscer l'oppression, permettant la violence à toutes les

3. Allan Sekula, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, Vol. 41, n° 1 (Printemps 1981), p. 15-21.

échelles. « C'était l'amour, alors, de prendre le vert et le bleu infinis », et c'est l'amour maintenant, poursuit-elle, qui pousse une militante de l'éducation pour tous à trahir ses valeurs supposées en n'envoyant pas ses propres enfants à l'école publique, « pour trouver quelque chose de meilleur, de plus nourricier, de plus complet ». « Les préoccupations pour l'humanité s'estompent, bien sûr : qui ou quoi pourrait supplanter l'amour d'un parent pour un enfant ? »

Ce discours est entrecoupé de scènes simples de marques d'attention : un homme âgé s'occupe d'une jeune femme ; il lui prépare du thé, de la soupe, la borde dans son lit. En fin de compte, le duo se transforme en père et fille, et Gallucci devient le protecteur de la fille. La fille est malade, et son père est fou d'elle. Il reçoit une facture médicale, perd sa gentillesse et s'emporte contre « ces avocats indiens et ces médecins juifs et ces enfoirés du gouvernement et ces produits chimiques dans le ciel, partout », aveuglé par la rage, qui, selon lui, jaillirait de l'amour. Les tendres platitudes qui surgissent tout au long de la pièce – « l'amour n'a ni mérite ni reproche », il « ne connaît pas de règles » – trouvent leur conclusion sombre et télescopique dans le tribalisme, tout à fait compatible, voire caractéristique de la vague réactionnaire qui parcourt actuellement la planète. La science-fiction apocalyptique sait depuis longtemps que les richesses de la Terre sont limitées, mais pour certains, qui découvrent cette réalité, la « rareté » donne une nouvelle justification au retranchement, à l'écofascisme⁴. Pour ses adeptes, la doctrine du sang et du sol découle aussi de l'amour.

Le dernier discours de la pièce revient au même homme, qui supplie Dieu d'épargner sa fille. Il est digne et compatissant (il rappelle les innombrables profils du mythique noble électeur de Trump dans les médias libéraux), bien que l'homme n'obtienne pas de réponse. Un autre dieu abandonne alors son enfant, au moment où les derniers humains de la pièce traversent une rivière et laissent le robot là pour qu'il « s'occupe de tout ». Pas un soupçon de culpabilité, seulement du pragmatisme. La famille de l'homme rétrécit. La porte de chargement de la galerie s'ouvre à nouveau, le camion recule pour rejoindre la circulation de Manhattan, et l'air froid de janvier s'engouffre.

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

4. Nina Power, « Rainy Fascism Island », *e-flux Journal*, n° 56, juin 2014, www.e-flux.com/journal/56/60327/rainy-fascism-island.