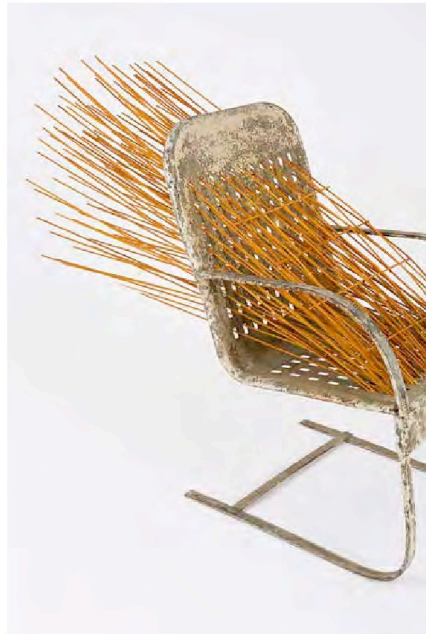


THOMAS DANE GALLERY

Gaines, Charles. 'The Last Recital: Terry Adkins,' *Mousse Magazine*, Issue 43. April – May 2014, pp. 182 - 189

MOUSSE 43 ~ Terry Adkins



THE LAST RECITAL; TERRY ADKINS

BY CHARLES GAINES



THOMAS DANE GALLERY

MOUSSE 43 ~ Terry Adkins

A professor of Fine Arts at the University of Pennsylvania, artist and musician Terry Adkins passed away precisely in the moment in which his complex, sophisticated work filled with spirituality was beginning to achieve well-deserved though somewhat late success. Charles Gaines offers a portrait of the artist, starting with his family and cultural background, and analyzing his production which often fused and drew parallels between the synchronic language of the visual arts and the diachronic language of music.

I have been thinking a lot about how to write about my good friend the multimedia artist Terry Adkins (1953-2014). When I was given this assignment, I realized that for me this is a different task from other writing assignments, including the one I recently did for the catalogue of his 2012 exhibition, "Recital," curated by Ian Berry at Skidmore College's Tang Museum. Because what is different now is that he is dead. He died suddenly and unexpectedly in his sleep. And he died at a time when his studio practice was beginning to get the recognition it long deserved.

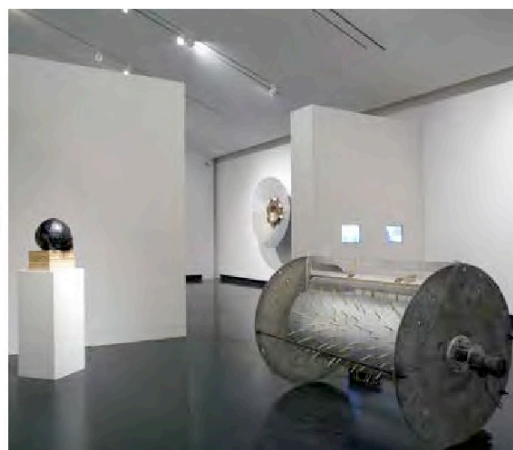
This cruel fact seems to connect in an uncanny way to a driving force in Terry's practice, and that was to highlight those ideas and personalities he felt history ignored. The fact that he was an artist gave this commitment particular resonance because history plays an important role in art. History gives art agency in shaping ideas about it and its relationship to the world in general. Terry believed there are some people whose impact on society was so large that they should never be forgotten. He understood that being a critic of history gave him a voice in how history regulates the past. He understood history's psychological function to sublimate our fear of mortality and its social function to form communities. History attempts to resolve questions of mortality and immortality. This is why through his work Terry campaigned for people who were undervalued or who were about to be forgotten, from musical figures like Lightnin' Hopkins, Leadbelly and Blind Lemon Jefferson to political figures such as Du Bois, Frederick Douglass, George Washington Carver, Blanche Bruce and John Brown.

Now his voice as a critic of history has been silenced, and in a strange way we witness in his death the full measure of his dedication. The forces of mortality that history serves to regulate have shown up, presenting themselves as guardians, like the Assyrian Lamassu that refuse access to the citadel, which are those things and experiences that Terry believed history connected us to; a deeper world beyond the world of appearances. Terry believed in what he called a "live force," a "spirit world." And he believed that art had the unique power to enter a space of proximity to it. But his project to use the forces of this spirit world to mount a critique of history has been terminated by those very forces.

Although invested in ideas of the spiritual, his is not an example of some new age spiritualism. To the contrary, it is an example of the modernist belief in progress and growth because of Terry's commitment to the language of modernism. A commitment that can probably be traced back to his student days at Fisk University, where he studied under Dr. David Driskell and his assistant at the time, Earl Hooks. Dr. Driskell, who was himself an important painter and an art historian, may have influenced Terry's interest in art and history. Even before his studies at Fisk, education and knowledge were of high value in Terry's family. His grandfather was a college-educated minister who had studied at a theological seminary. All of his uncles and aunts were college educated; one was a Tuskegee Airman and eventually the President at Fisk. Another uncle was an opera singer. His father had a master's degree in physics.

His deep investment in and love for not only history but also literature, particularly mythology, also demonstrates a complicated relationship with his idea of spirit. Terry was a voracious reader. He had a substantial library, and his wife, Merele Williams, recounts his interest in Dante. "(Terry) read Dante at least 20 times, visiting his home and where he worked and where he was buried."¹

Terry's idea of the existence of a spirit or essence was probably also formed by his experience as a musician and performer. As his friend Steve Griffith recounts,



Terry began studying the saxophone around 1973, as a result of his interest in blues and avant-garde jazz. He was a DJ on WRFN, the Fisk University radio station, where he played the recordings of Bessie Smith, Muddy Waters, as well as jazz musicians like Sun Ra, Rahsaan Roland Kirk, Pharoah Sanders, Alice Coltrane and John Coltrane. At this time his identity as a multimedia artist was in the nascent stage as he continued to study saxophone and make art. But it is here that we get the earliest hint of this relationship and how it might have informed his belief in the existence of a "deep essence" at the core of things that is considerably more sophisticated than any of the new age theories we might know about. Griffith explains it this way:

"They and other artists like them influenced Terry in his art (and) led him to become a 'constructionist' whose focus was on getting 'sound to stand still.' In other words, Terry was into redefining the physical nature of an object through its placement and associative value."²

Terry eventually became a professional musician, playing with artists such as Don Cherry and Sun Ra. Terry's training in art with Dr. Driskell granted him knowledge of a formal language that corresponded to the formal language of music that he knew through blues and jazz. In other words, the visual language that maps space in art (synchronic) corresponded for him to the auricular language that maps time in music (diachronic). Here we can see Terry's modernism, where he found in these structures a universalizing language that gives access to a reality that is deeper than the material manifestations our senses experience and our intellect thinks about. We can see how Terry beautifully mapped these two structures together in his works such as *Off Minor* (2004), and *Last Trumpet*, a performance during the Tang exhibition by his Lone Wolf Recital Corps, one of the performance collectives Terry created to realize a space of performance for his objects. (A trained musician myself, I have had the pleasure and good fortune to perform with Terry several times as part of the Lone Wolf Recital Corps in New York, Houston and Los Angeles). And also, his contribution to the 2014 Whitney Biennial, titled *Aviarium*, a remarkable installation of cymbals protruding horizontally from the gallery wall.

A third element has to be introduced at this point: Terry's use of language and symbolism. Because it is here that history can be expressed and cited, revealing an even greater level of complexity to his idea of spirituality and essences. And it is here that his political and conceptual interests come into play. Terry employs objects and materials that function symbolically or metaphorically. These objects have documentary value as they refer to specific persons or moments in history. But the objects can also be abstract, as in his work *Strong Dance* (1990), where his treatment of materials intends to take us beyond aesthetics to signification. Here his treatment of materials makes his abstract form (the cube) seem symbolic. But for Anne Barclay Morgan, works like *Strong Dance*, as well as *Corvus* and *Hydra* and *Orion* (1987), demonstrate Terry's connection to aesthetics and not meaning. She says that these works represent "a new type of minimalism that involves a certain richness of colors and curved shapes."³ But

Top, Left - *Upperville*, 2009.
Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

Bottom, Left - *Methane Sea*, 2013.
Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

Top, Right - *Strung Refuge*, 2000.
Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

Bottom, Right - *Ames*, 2013.
Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

Above - *Off Minor*, 2004, "Recital" installation view at Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, NY, 2012. Courtesy: Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, NY

THOMAS DANE GALLERY

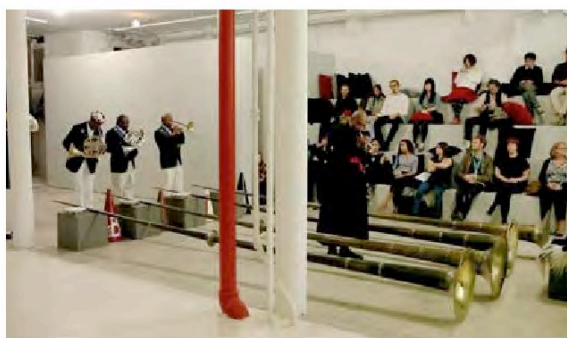
MOUSSE 43 ~ Terry Adkins

Jacqueline Battle has a more expanded reading of the same work. In the catalogue for his show titled *The Still*, she says, “The artist’s recent sculptures have an aura of being simultaneously ancient and modern, informed by both Old World traditions and by Minimalism’s reductive forms. Symmetry, frontality and anthropomorphic references occur throughout.”⁴ Terry described the formal compositional structure that combines materials with the word improvisational, reinforcing the view expressed by Conradin Wolf in the same catalogue that the various objects in this show seem to be “bound to a basic symbolism [...] What appear to be musical instruments or archaic fetishes are, in reality, partial elements of a complete language.”⁵

This reading, a totalizing design unifying different elements, is reinforced by the fact that earlier in 1985 Adkins founded “Mirliton,” a multimedia performance group. They performed a work entitled *Monestary*, at P.S.1 Institute for Art and Urban Resources. Terry played a Kenyan *nyatiti* lyre whose sound was enhanced by a digital effects processor, which he played for five hours creating associations of modern music as well as traditional music whose ritualistic purpose was to produce a trance state. In general, the organizational structure of the installation reinforced the idea of the ritual, which also invests the objects with a sense of the symbolic. The ritual performance gives a greater context for the conflation of a visual (art) language with auricular (music) language. Ritual also creates the linguistic space for the operation of the symbolic. And allows the inclusion of tropes of history, including documentary content.

Alex Baker, in the ICA catalogue essay from Terry’s exhibition, “Relay Hymn,” tells us that “By the mid-90s Terry began to reference African and African-American history. At this time he begins to develop his strategy to advance the people and events that formed this history. This focused attention on black culture and history continued to employ the metaphors and metonyms of the spiritual. Terry described himself as an essentialist, a spiritualizer who believed in essential truths, identities and forms.”⁶ However, he disagreed with the concept of essentialism that is part of the discourse of identity politics. As Lawrence Jarach defines it,

*“Essentialism is the idea that there exists some detectible and objective core quality of particular groups of people that is inherent, eternal, and unalterable.”*⁷



This runs counter to the idea of Terry’s belief in a spiritual essence, because he believed the realm of essences is deeper than race, sex and gender. Terry’s idea positions itself between modernism’s idea of pure abstraction *sans culture* and postmodernism’s absolute suspicion of universalist ideology. As Baker says, “Integrity, essence, and truth are concepts that many contemporary artists have been suspicious of since the advent of poststructuralism and postmodernism. Not Adkins. Theory-driven art making is a practice alien to this artist, as are identity politics.”⁸

In view of this, it is crucial to understand how Terry engages race, culture and history in a manner critical of “so-called” identity politics. As I remarked in my essay for his Tang Museum exhibition, Terry created fictional narratives by turning metonyms (documentary content), into metaphors (fiction). Some writers have referred to his work since the 1990s as shamanistic, a description he disliked. And when Terry’s symbolic and formal constructions are read as metaphors, this privileges the idea that the metaphors are expressions of the race or other identity of the artist. It is then easy to read those metaphors as expressions of a particular identity. This risks the stereotype of the “black artist who doesn’t think but just expresses his emotions.” But I believe his images are both metaphoric and metonymic, and his emphasis on materials both referential and aesthetic.

In my essay, *Chanting Bees and Other Translations: The Video Projects of Terry Adkins*, I make the following observation:



*“Adkins intertwines the tropes of spirit and magic as well as history to advance both the African American as a subject (of history) and an African American subjectivity. Although these things are meshed together in the work, it starts from a basic structure where documentary representation advances the subject and tropes of magic advance the markers of subjectivity. In the first case, he uses articles of documentation: i.e., photography and written documentation as well as historical personalities to form ideas of the subject, and in the second case, he uses the language of metaphor and other affect-producing constructions of experiencing things, like aesthetics. This is because subjectivity is not concerned with what the subject experiences but how he/she experiences. He does not claim that he is using these tropes as expressions of magic. However, determining if references in the work to magic and spirit are not propositions of the natural is made difficult by the way he meshes literal and figurative language. Nevertheless, the power of the work comes from this layering.”*⁹

We can see how this operates in his work *Roost*, a video shot in Florida showing a man standing at a river’s edge with roosting egrets surrounding him. Digitally filmed in real time, he stands motionless wearing a basket on his head. The man is Terry, using his combination of historical references and fictional constructions to occupy the “spirit” of John Brown, the abolitionist. Brown was the subject of many of Terry’s projects. Let us let Terry have the last word about this work and this paper.

*“This was shot in Gainesville, Florida. The human figure is represented as transcendent statuary amid the sound and movement of roosting egrets and ibises leaving the tree in the morning. The John Brown Recital traveled from Akron to Chicago to Richmond to Winston Salem and finally to Florida. I had re-imagined that John Brown’s Harpers Ferry campaign was successful and that he was able to move southward, amassing an army of fugitive slaves according to his original vision. Gainesville would have been an ideal geographical location from which to apply guerilla strategies—swampland, etc.—as well as joining forces with Seminole rebels. The appearance of basketry over the head as disguise and anonymity is a device employed by early Japanese assassins. The seeming flowing beard is made from fleece, as John Brown was also one of the foremost shepherds in America at that time, with a sheep farm in Akron. The biblical associations of the good shepherd and his flock are also intentional here. The beard is symbolic of the iconic nature of Brown’s image on the American psyche and launches from the Herman Melville poem, *The Portent*.”*¹⁰

1. Williams, Merede, email correspondence, Feb. 25, 2014
2. Griffith, Steve, in an email correspondence with him and Josette Chambers, Feb. 26, 2014.
3. Morgan, Anne Barclay, catalog, *Call/Response*, Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, VA, pp. 3 and 5.
4. Battle, Jacqueline, catalog, *The Still, Projekt Binq* 39, Zurich, Switzerland, p. 4.
5. Wolf, Conradin, *Ibid*, p. 1.
6. Baker, Alex, catalogue introduction, “Relay Hymn,” Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA, p. 5.
7. <http://theanarchidlibrary.org/library/lawrence-jarach-essentialism-and-the-problem-of-identity-politics>
8. Baker, *Ibid*.
9. Gaines, Charles, catalog essay, “Recital,” Tang Museum, Skidmore College, Saratoga, NY, publication pending.
10. Email correspondence with me, October 16, 2013

Above - Still from *Roost (from Deeper Still)*, 2001.
 Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York
 Left - Terry Adkins, Blanche Bruce and the Lone Wolf Recital Corps, *The Last Trumpet* at Performa, New York, 2013.
 Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

THOMAS DANE GALLERY



Harvest, 2013. Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

THOMAS DANE GALLERY



THOMAS DANE GALLERY



THOMAS DANE GALLERY

THE LAST RECITAL: TERRY ADKINS

di Charles Gaines

Professore di Belle Arti alla University of Pennsylvania, artista e musicista, Terry Adkins è venuto a mancare proprio nel momento in cui il suo lavoro complesso, sofisticato e ricco di spiritualità cominciava a riscuotere un meritato e tardivo successo. Charles Gaines traccia un ritratto

dell'artista a partire dal suo ricco background familiare e culturale, fino all'analisi della sua produzione che ha saputo spesso individuare i parallelismi e fondere il linguaggio sincronico delle arti visive e quello diacronico della musica.



Aviarium, 2014, installation view at Whitney Biennial, New York, 2014. Courtesy: Whitney Museum of American Art, New York. Photo: Bill Orcutt

Ho riflettuto a lungo prima di scrivere di Terry Adkins (1953-2014), artista multimediale oltre che mio caro amico. Ho capito subito che sarebbe stato un lavoro completamente diverso da tutti gli altri. Diverso anche dal pezzo che avevo scritto da poco per il catalogo del suo "Recital", esposizione del 2012 curata da Ian Berry per lo Skidmore College's Tang Museum. La differenza è che Terry è morto. All'improvviso, inaspettatamente, nel sonno. Proprio quando iniziava a riscuotere il successo a lungo meritato.

Una triste coincidenza che sembra misteriosamente legata alla forza trainante che sprigionava l'opera di Terry, tesa a valorizzare quelle idee e quei personaggi che l'artista sentiva trascurati dalla storia. Il fatto che lui fosse un artista dava particolare risonanza al suo impegno, perché la storia riveste un ruolo importante nell'arte. La storia delega all'arte il compito di dare forma alle idee e al rapporto con il mondo, in generale. Secondo Terry, alcune persone hanno un tale impatto sulla società che non vanno dimenticate, mai. In quanto critico storiografico, sentiva di poter dare voce al modo in cui la storia disciplina il passato. Capiva bene quale funzione psicologica abbia la storia nel sublimare la paura della morte, così come ne conosceva la funzione sociale di creare delle comunità. Missione della storia è chiarire gli interrogativi che ruotano intorno al concetto di mortalità e di immortalità. Per questo Terry si prefiggeva di dare risalto a tutti quei personaggi sottovalutati o che rischiavano di cadere nel dimenticatoio. Figure come Lightnin' Hopkins, Leadbelly e Blind Lemon Jefferson, o personaggi politici come Du Bois, Frederick Douglass, George Washington Carver, Blanche Bruce e John Brown.

Ma la sua voce critica è stata ignorata e la morte, stranamente, testimonia la misura della sua dedizione. Le forze della caducità, che la storia è chiamata a regolamentare, si sono rivelate con le sembianze di figure protettrici. Come il Lamassu degli assiri, spiri-

to protettore a guardia della cittadella, cioè a quella serie di esperienze che Terry vedeva veicolate dalla storia. Ovvero alla realtà più profonda, oltre il mondo delle apparenze. Terry credeva in una "forza vitale", in un "mondo spirituale", come li chiamava lui. E riteneva che l'arte avesse il potere unico di "toccare" quel mondo. Il suo progetto di usare le forze del mondo spirituale per costruire la critica della storia, purtroppo, è stato vanificato da quelle stesse forze.

Seppur intriso di spiritualità, il contributo di Terry non ha nulla delle nuove filosofie *new age*. Al contrario, è una dimostrazione della fede moderna nel progresso e nella crescita, grazie all'impegno a esprimersi attraverso il linguaggio del modernismo. Un impegno che risale probabilmente agli anni dell'università, quando studiava col professor David Driskell e il suo assistente Earl Hooks alla Fisk University. Il professor Driskell, stimato pittore e storico dell'arte, può aver alimentato in Terry l'interesse per l'arte e per la storia. Ma già prima di entrare alla Fisk University, Terry poté godere di un ambiente familiare in cui l'istruzione e la cultura erano tenuti in grande considerazione. Il nonno era un pastore laureato in teologia. Tutti gli zii e le zie avevano una laurea; uno di loro, già aviatore Tuskegee, sarebbe poi diventato rettore presso la Fisk University. Poi c'era uno zio cantante di opera lirica; mentre il padre era laureato in fisica.

La passione e la dedizione non solo per la storia ma anche per la letteratura, in particolare la mitologia, mostrano anche un legame complesso con la sua idea di spiritualità. Terry era un lettore vorace e aveva una biblioteca molto fornita. La moglie, Merele Williams, ricorda l'interesse del marito per Dante: "(Terry) ha letto Dante almeno venti volte, ha visitato la sua casa, i luoghi in cui ha lavorato e dove è stato sepolto". Probabilmente l'idea di Terry dell'esistenza di uno spirito o di un'essenza nasceva anche dall'esperienza come musicista e artista. Come ricorda l'amico Ste-

ve Griffith, Terry iniziò a suonare il sassofono intorno al '73, spinto dall'interesse per il blues e il jazz d'avanguardia. Fece anche il dj per la WRFN, la stazione radio della Fisk University, proponendo i pezzi di Bessie Smith e Muddy Waters, nonché il jazz di Sun Ra, Rahsaan Roland Kirk, Pharoah Sanders, Alice e John Coltrane. All'epoca la sua identità di artista multimediale era ancora nella fase iniziale; Terry studiava ancora il sassofono e intanto cominciava a creare la sua arte. Ma è proprio qui che possiamo cogliere i primi cenni di questo legame, nonché il modo in cui esso può aver plasmato il suo credo in una "essenza profonda" nel cuore delle cose. Un concetto molto più sofisticato di qualunque teoria *new age*, che Griffith spiega così:

Questi e altri artisti dello stesso calibro hanno influenzato l'arte di Terry portandolo a diventare un "costruzionista", con l'intento principale di trasformare il suono in un oggetto "fermo". In altre parole, Terry era interessato a ridefinire la natura fisica di un oggetto attraverso la sua collocazione e il suo valore associativo².

In seguito diventò un musicista di professione e suonò con artisti come Don Cherry e Sun Ra. La formazione artistica acquisita col professor Driskell gli assicurava quella familiarità col linguaggio formale, paragonabile al linguaggio della musica conosciuto attraverso il blues e il jazz. In altre parole, il linguaggio visivo che traccia lo spazio nell'arte (sincronico) corrisponde per lui al linguaggio auricolare che traccia il tempo nella musica (diacronico). Qui si vede il modernismo di Terry, nella sua capacità di individuare in queste strutture un linguaggio universalizzante, che dia accesso a una realtà più profonda delle manifestazioni materiali percepite dai sensi ed elaborate dall'intelletto. Terry ha saputo unire meravigliosamente queste due strutture in opere come *Off Minor* del 2004 e *Last Trumpet*, eseguito durante la Tang Exhibition del "Lone Wolf

Recital Corps" (LWRC), una delle collettive realizzate dall'artista per fornire uno spazio rappresentativo ai suoi oggetti. (Anch'io, essendo un musicista, ho avuto il piacere e la fortuna di esibirmi spesso con Terry e il "Lone Wolf Recital Corps" a New York, Houston e Los Angeles). Ricordiamo anche il suo contributo alla Biennale del Whitney del 2014, intitolato *Aviarium* una straordinaria installazione di cembali che sporgono in orizzontale dalla parete della galleria.

A questo punto occorre fornire un terzo elemento, ossia l'uso del linguaggio e del simbolismo nell'opera di Terry. Perché è qui che si può esprimere e citare la storia, dove il concetto di spiritualità e di essenza raggiunge un livello di complessità anche maggiore. Ed è qui che entrano in gioco i suoi interessi politici e concettuali. Terry ricorre sempre a oggetti e a materiali che funzionano in modo simbolico o metaforico. Oggetti dal valore documentario, dato che si riferiscono a personaggi o momenti specifici della storia.



Left - *Muffled Drums*, 2003. Courtesy: the Estate of Terry Adkins and Salon 94, New York

ne rafforzò l'idea del rituale. Rituale che poi contribuisce a investire gli oggetti di valore simbolico. La performance rituale fornisce un più ampio contesto per la combinazione del linguaggio visivo (artistico) con quello auricolare (musicale). Il rituale crea anche uno spazio linguistico per l'attuazione del simbolico, oltre a consentire l'inclusione dei tropi della storia, ivi compresi i contenuti documentaristici.

Alex Baker, nel saggio pubblicato nel catalogo ICA per "Relay Hymn", una mostra di Terry, afferma che "Già a partire dalla metà degli anni '90 Terry iniziava a rapportarsi alla storia africana e afroamericana. Allo stesso tempo elaborava la sua strategia: mettere in primo piano i personaggi e gli eventi che hanno formato quella storia. L'attenzione posta sulla cultura e sulla storia africana ha sempre trovato espressione nel suo ricorso a metafore e metonimi della sfera spirituale. Terry si definiva un "essenzialista", uno "spiritualizzatore" devoto a tutto un sistema di veri-



Right - *Strong Dance*, 1990. Courtesy: the Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, NY

Ma che possono essere anche astratti, come nell'opera *Strong Dance* (del 1990), dove il trattamento dei materiali ci porta oltre l'estetica per toccare il significato. In questo senso, la forma astratta di un cubo diventa simbolica. Secondo Anne Barclay Morgan, invece, opere come *Strong Dance*, *Corvus*, *Hydra* o anche *Orion* (del 1987), mostrano il legame di Terry con l'estetica e non col significato. La Morgan ritiene che questi lavori rappresentino "un nuovo genere di minimalismo che presuppone una certa ricchezza di colori e di forme curve"³. Jacqueline Battle, d'altro canto, fornisce una lettura più allargata della stessa opera. Nel catalogo della mostra intitolata "The Sihl", afferma: "Le ultime sculture dell'artista hanno un'aura al contempo antica e moderna, pervasa tanto di tradizioni del Vecchio Mondo quanto di forme riduttive minimaliste. Tutte queste opere presentano aspetti di simmetria e frontalità, nonché riferimenti antropomorfi"⁴. Terry descrisse come *improvvisazionale* la struttura compositiva formale che combina materiali diversi, rafforzando in tal modo il punto di vista espresso nel catalogo da Conradin Wolf, per cui i vari oggetti esposti risulterebbero "legati a un simbolismo primitivo... Quelli che sembrano strumenti musicali o feticci arcaici sono in realtà elementi parziali di un linguaggio completo"⁵.

La lettura di un disegno totalizzante che unisce elementi diversi trova conferma nel fatto che qualche tempo prima, nel 1985, Terry Adkins avesse costituito il suo "Mirliton", un gruppo di artisti multimediali. Questo gruppo rappresentò un'opera dal titolo *Monestary*, presso il P.S.1 Institute for Art and Urban Resources. Terry suonò una lira *nyatiti* keniota e ne amplificò il suono grazie a un processore di effetti acustici digitale; lo suonò per cinque ore dando vita a un mix di musica moderna e tradizionale, con lo scopo ritualistico di indurre uno stato di trance. In generale, la struttura organizzativa dell'installazione

tà, identità e forme essenziali"⁶. Ciononostante, non aderiva al concetto di essenzialismo che è parte integrante del discorso della politica delle identità. Nelle parole di Lawrence Jarach:

"L'essenzialismo è l'idea che esista una individuabile e oggettiva qualità di fondo, insita in un particolare gruppo di persone, eterna e inalterabile."⁷

Questo va contro l'idea della fede di Terry in un'essenza spirituale, poiché nel suo credo il regno delle essenze è più grande e più profondo di ogni razza, genere e sesso. L'idea di Terry si colloca a metà strada tra la pura astrazione "sans culture" del Modernismo e l'assoluto sospetto, tutto postmoderno, nei confronti di una ideologia universalista. Come afferma Baker, "L'integrità, l'essenza e la verità sono concetti cui molti artisti contemporanei hanno guardato con sospetto fin dall'avvento del poststrutturalismo e del postmodernismo. Ma non Terry Adkins. L'idea di creare arte seguendo una teoria è una pratica aliena a questo artista, così come lo è il concetto di politica delle identità"⁸.

Detto questo, risulta cruciale capire in che modo Terry attinga alla razza, alla storia e alla cultura con modalità critiche nei confronti della cosiddetta politica delle identità. Come sottolineo nel saggio sulla mostra al Tang Museum, Terry elaborava narrazioni di fantasia lavorando su metonimie (vale a dire il "contenuto documentaristico") e trasformandoli in metafore (la creazione narrativa). Alcuni scrittori hanno parlato dell'opera di Terry a partire dagli anni '90 in termini di sciamanesimo, dandone una descrizione che l'artista non ha mai gradito. E quando le costruzioni simboliche e formali di Terry vengono lette come metafore, questo favorisce l'idea che tali metafore siano l'espressione della razza o comunque dell'identità dell'artista. È facile quindi leggerle come espressioni di una

particolare identità. Il che fa incorrere nel rischio dello stereotipo degli "artisti di colore che non pensano ma semplicemente esprimono le proprie emozioni". Io credo invece che le sue immagini siano tanto metaforiche quanto metonimiche, e che la sua enfasi sui materiali sia tanto referenziale quanto estetica.

Nel mio saggio, *Chanting Bees and Other Translations: The Video Projects of Terry Adkins (Api canterine e altre traduzioni: i progetti su video di Terry Adkins)*, io osservo che:

Adkins intreccia i tropi della magia, dello spirito, della storia, per porre in primo piano il mondo afroamericano sia come soggetto (di storia) sia come soggettività. Il suo lavoro, pur nell'intreccio di tutti questi elementi messi insieme, prende il via a partire da una struttura di base in cui la rappresentazione documentaristica pone il soggetto in primo piano, mentre al contempo i tropi della magia mettono in risalto i segni della soggettività. Nel primo caso l'artista ricorre alla documentazione oggettiva - fotografie, documenti scritti, personaggi storici - per plasmare un'idea del soggetto. Nel secondo caso, invece, si serve del linguaggio delle metafore e di altre costruzioni "apportatrici di affettività" per sperimentare la realtà e l'estetica. Questo perché la soggettività non ha nulla a che vedere con l'oggetto dell'esperienza ma con il modo in cui viene vissuta quell'esperienza. Terry non rivendica in alcun modo l'impiego di questi tropi come espressioni di magia. Ciononostante, determinare se i riferimenti allo spirito e alla magia nella sua opera siano o non siano attestazioni del naturale, si rivela alquanto difficile a causa dell'intreccio operato tra il linguaggio letterale e quello figurativo. Eppure la forza del suo lavoro scaturisce proprio da queste sovrapposizioni.⁹

Possiamo vederlo nell'opera *Roost*, un video girato in Florida che mostra un uomo lungo la riva di un fiume, con degli aironi bianchi che gli volano intorno. Ripreso in digitale in tempo reale, l'uomo è in piedi, immobile, con un cestino in testa. Si tratta proprio di Terry, che di nuovo combina riferimenti storici e costruzioni fittizie per albergare nello "spirito" di John Brown, abolizionista. Brown è stato l'oggetto di molti progetti di Terry. Ma lasciamo all'artista l'ultima parola sul suo lavoro e su questo mio scritto:

Questo video è stato girato a Gainesville, in Florida. La figura umana è rappresentata come una sorta di statua trascendente in mezzo ai suoni e ai movimenti degli aironi bianchi e degli ibis che il mattino si alzano in volo lasciando gli alberi. Lo spettacolo su John Brown ha viaggiato da Akron a Chicago, Richmond e Winston Salem, fino in Florida. Io avevo re-immaginato una gloriosa campagna Harpers Ferry di John Brown, facendolo muovere verso sud, dove lo vedevo ammassare un esercito di schiavi fuggiaschi, come nella sua visione iniziale. Gainesville era il luogo ideale da cui pianificare la guerriglia... attaccare, arruolarsi fianco a fianco coi nativi *Seminole* ribelli. Il cesto sulla testa, a mo' di maschera, garantisce l'anonimato e richiama l'espeditore cui ricorrevano gli assassini in Giappone, in tempi lontani. La barba fluente è di lana, infatti John Brown era stato anche un eminente pastore e possedeva una fattoria di pecore ad Akron. L'associazione biblica del buon pastore e del gregge di pecore è voluta in questo caso. La barba simboleggia la natura iconica dell'immagine di Brown nella sensibilità americana, così come si evince anche nella poesia di Herman Melville, *The Portent*¹⁰.

1. Williams, Merele, corrispondenza e-mail, 25 febbraio 2014.
2. Griffith, Steve, in una corrispondenza e-mail con lui e Josette Chambers, 26 febbraio 2014.
3. Morgan, Anne Barclay, catalogo, *Call/Response*, Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, AAVV, pp. 3 e 5.
4. Battle, Jacqueline, catalogo, *The Sihl, Projekt Binz 39*, Zurigo, Svizzera, p. 4.
5. Baker, Alex, Introduzione al catalogo per "Relay Hymn", Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA, p. 5.
6. <http://theanarchistlibrary.org/library/lawrence-jarach-essentialism-and-the-problem-of-identity-politics>.
7. Baker, Ibd.
8. Gaines, Charles, saggio per il catalogo, "Recital", Tang Museum, Skidmore College, Saratoga, NY, in corso di pubblicazione.
9. Corrispondenza e-mail col sottoscritto, 16 ottobre 2013.