

CHAPTER 9

FROM LAZZARO PALAZZI TO MAFIUGGI...

I T A

La storia di Viafarini si è variamente intersecata alla storia di molte altre realtà espositive e non solo. Soprattutto alla storia di alcuni caratterizzanti *artist-run spaces* che per primi hanno offerto un modello alternativo a Milano e in Italia in generale. Molti degli artisti che hanno fondato lo spazio di via Lazzaro Palazzi nel 1989 sono gli stessi che hanno partecipato ai due primi progetti fondativi di Viafarini. Una di loro, Liliana Moro, è stata anche protagonista della mostra personale con cui Viafarini nel 2008 ha inaugurato, congiuntamente a Careof, il nuovo spazio espositivo. Sotto la lente di Viafarini sono finiti anche gli artisti passati alla storia recente come gli artisti di via Fiuggi (prima) e di via Poerio (dopo), comunità di condivisione artistica e di vita. A queste realtà e a molte altre non sono ancora state offerte una compiuta documentazione e una riflessione storico-artistica. Questo capitolo, attraverso i contributi critici di Luca Cerizza, Francesco Garutti e Paola Nicolin, intende presentare una ragionata cronistoria degli eventi e significativi spunti di analisi dei *fatti*.

Il capitolo si conclude con tre interventi che intendono analizzare il ruolo pionieristico di uno spazio che ha cercato di colmare un vuoto istituzionale tipicamente italiano. Si tratta di una riflessione di carattere socio-economico di Stefano Baia Curioni, direttore del Centro ASK e del corso di economia dell'arte e la cultura dell'Università Bocconi di Milano, un contributo di Pierluigi Sacco, professore ordinario di economia della cultura allo IUAV di Venezia e a concludere un testo di Angela Vettese, direttrice del corso magistrale in Arti Visive presso lo IUAV di Venezia.

E N G

Viafarini's history has at different times intersected with that of many other entities related to art, among other things. In particular, with the history of some characteristic artist-run spaces, which first offered an alternative model in Milan and later generally in Italy. Many of the artists who founded the via Lazzaro Palazzi space in 1989 were the same ones who participated in Viafarini's first two founding projects. One of them, Liliana Moro, even held the solo show with which Viafarini opened the new space, along with Careof, in 2008. Furthermore, the artists that have gone down in recent history, such as those from via Fiuggi (initially) and via Poerio (successively), both communities sharing both ways of art and life, have ended up under Viafarini's lens. A complete documentation and an art historical reflection on these and other situations have yet to be presented. However, this chapter presents a pondered chronological history of events as well as a significant starting point for an analysis of the *facts*, through the critical contributions of Luca Cerizza, Francesco Garutti and Paola Nicolin.

The chapter closes with a series of three interventions that aims at analysing the pioneering role of a Space that has tried to fill the Italian institutional gap. It includes a socio-economic reflection by Stefano Baia Curioni, director of the ASK Centre and head of the course on Economics in Art and Culture at Bocconi University, a contribution by Pierluigi Sacco, professor of Economics of Culture at the IUAV University in Venice and in conclusion a statement by Angela Vettese, director of the Master Degree in Visual Arts at IUAV University.

FIG 1



FIG 1 Liliana Moro, *This is the End*, 2008, light and sound installation, Viafarini DOCVA, Fabbrica del Vapore, Milan



ITA (Thinking) outside of the box
 Iniziative private e lentezze pubbliche a Milano
 (1985-2010)
 LUCA CERIZZA – CRITICO

Si può dire che Milano rappresenti un'immagine espansa, estrema forse, della più generale situazione della produzione e della politica artistica italiana degli ultimi anni, delle sue qualità e delle sue mancanze, dei rapporti sbilanciati tra iniziativa privata e pubblica. In estrema sintesi proviamo, allora, a tracciare una mappa della scena milanese degli ultimi vent'anni concentrandoci su alcuni esempi d'iniziative private e indipendenti e la loro relazione con il più generale contesto artistico milanese.

Intorno alla fine degli anni '80 Milano diventa il centro principale dell'arte contemporanea italiana, come conseguenza di una serie di eventi politici, sociali ed economici. Uscita dalla cappa di violenza e ideologia che caratterizza gli anni '70, la capitale lombarda diventa l'avanguardia della rinnovata fiducia economica e sociale del paese dai primi anni '80, anche in corrispondenza con il governo del partito socialista a livello sia locale che nazionale. Il boom che caratterizza l'economia italiana nel biennio 1983-84 ha tra i maggiori attori l'industria del lusso, il design e la moda in particolare, che contribuiscono a fare del *Made in Italy* un brand esportabile con successo e una certa vanità. La favorevole congiuntura internazionale, un nuovo sorridente capitalismo, la politica socialista con il suo sogno di *grandeur à la Mitterand* (sono tutti fattori che spingono sul pedale dell'ottimismo e della modernizzazione, che vuole un'immagine dell'Italia internazionalista e dinamicamente post-moderna. La capitale lombarda, già centro della finanza, diventa allora, nello slogan di una famosa pubblicità, la *Milano da bere*: capitale di una nuova élite creativa e edonista, affarista ed elegante.

Su questo terreno economico e sociale, si crea un nuovo tessuto connettivo per l'arte contemporanea cosiddetta di ricerca, che si pone anche e soprattutto come alternativa alla cultura più tradizionalmente e acriticamente postmoderna¹. A

Milano iniziano a concentrarsi le riviste d'arte (*Flash Art* si era già trasferita da Roma nel 1970) i critici e i curatori più informati. Artisti come Luciano Fabro, Corrado Levi e Alberto Garutti iniziano a insegnare in accademie e università milanesi, creando un terreno più fertile per i giovani artisti. Questi cercano spazi di confronto e di autonomia espressiva in un paesaggio milanese che si sta facendo sempre più post-industriale. Alcuni studenti del corso di Composizione Architettonica di Corrado Levi al Politecnico di Milano occupano la fabbrica dismessa della Brown Boveri nel biennio 1984-85. Proprio nel 1985 lì si terrà una delle mostre-simbolo di questi anni, sotto l'egida dello stesso Levi, architetto, artista, animatore culturale, che cerca di portare a Milano barlumi della New Wave che aveva respirato in quegli anni a New York. Gli allievi di Luciano Fabro hanno nella Casa degli Artisti e nello spazio di Lazzaro Palazzi i luoghi privilegiati di incontro, dibattito e comunicazione. Se il primo è un luogo un po' chiuso ed elitario, il secondo ospita mostre degli artisti che hanno fondato lo spazio, nel 1989, e che sono una sorta di estensione della redazione della rivista *Tiracorrendo*, nata all'inizio dell'anno e finanziata, scritta, pubblicata dagli artisti per un pubblico soprattutto di artisti.

Intorno alla fine degli anni '80 aprono anche nuove gallerie private (Le Case D'Arte, Massimo De Carlo, Claudio Guenzani, Giò Marconi, Studio Casoli, e poi Emi Fontana), impegnate a importare alcuni dei fermenti più interessanti delle nuove ricerche internazionali e a promuovere la nuova arte italiana che si pone come alternativa alla Transavanguardia, altro prodotto d'esportazione di successo. Così, ad esempio, un giovanissimo Giò Marconi testimonia nella galleria del padre Giorgio la mostra della Brown Boveri, e Massimo De Carlo ospita nel 1990, con la collettiva Avانبlob, gli artisti di Lazzaro Palazzi. Fin dal suo stesso display la mostra si propone come un'opera collettiva, un'unica scenografia nella quale ogni lavoro è difficilmente distinguibile dall'altro. Il gruppo, che comprende artisti come Mario Airò, Liliana Moro, Bernard Rüdiger, Dimitris Kozaris e molti altri, inizierà a disgregarsi con l'uscita di Mario Airò nel

1992.

Di lì a pochi anni, nel 1994, un altro gruppo di artisti si riunirà in un'esperienza che è più di vita comunitaria che di proposta culturale, o almeno non direttamente. In un appartamento seminterrato nella zona nord di Milano, qualcosa tra lo squat e il rifugio antiatomico, vanno a vivere alcuni giovani artisti che avevano frequentato il corso di Alberto Garutti all'Accademia di Bologna e lo avevano seguito nel suo trasferimento all'Accademia di Milano, nel 1994. Il cosiddetto gruppo di Via Fiuggi (dal nome della strada in cui gli artisti abitano), è una amalgama piuttosto colorata e selvaggia di giovani artisti provenienti da diverse parti d'Italia, che si riuniscono forse più per questioni di amicizia e praticità che per fini strettamente culturali. Rappresentano un atteggiamento sicuramente più pop e disincantato del gruppo di Lazzaro Palazzi. Anche se è indubbia una certa comunanza d'idee e formazione in alcuni dei suoi partecipanti, in Via Fiuggi si fanno feste piuttosto che mostre, si cazzeggia più che riflettere sullo stato e il futuro dell'arte. Simone Berti, Marco Boggio Sella, Sarah Ciraci, Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Deborah Ligorio, Diego Perrone sono tra gli abitanti di questo bunker sotterraneo, dove artisti come Maurizio Cattelan, alcuni critici e galleristi iniziano a fare capolino. Con altri artisti, gli abitanti di Via Fiuggi partecipano a due mostre collettive che iniziano a dare visibilità a questa nuova scena e al suo immaginario, che mischia surrealismo e sci-fiction, cinema e vernacolo. Nel lungo stanzone di Viafarini, che ha aperto nel 1991 come spazio nonprofit, si susseguono due mostre: *We are moving* (1994), a cura di Garutti e Roberto Daolio, segna proprio il passaggio tra l'accademia di Bologna e quella di Milano, mentre in *Transatlantico* (1995), Giacinto Di Pietrantonio affianca Garutti nella curatela. Di lì a poco Berti, Ciraci e Perrone iniziano ad esporre da De Carlo, Gabellone da Claudio Guenzani. Il resto è storia abbastanza recente, con la carriera internazionale di alcuni di questi artisti.

L'esperimento di Via Fiuggi ha una specie di seconda puntata in un altro indirizzo milanese. Tra il 1997 e il 1999 in Via Poerio si riuniscono altri artisti che

provengono dal corso milanese di Alberto Garutti: Valerio Carruba e Lorenzo Silvan vivono in quel appartamento e di lì passano spesso Roberto Cuoghi, Lara Favaretto e Paola Pivi, come alcuni curatori e galleristi, anche in questo caso soprattutto per feste piuttosto che per dibattiti. Le esperienze espositive avvengono fuori, fino a che, con una mostra allo studio del fotografo e artista Armin Linke nel 1999, si scrive la parola fine (il titolo della mostra stessa) a questa esperienza collettiva.

Le esperienze di Via Fuggi e Via Poerio rappresentano, quindi, un coagularsi temporaneo di giovani artisti-amici che condividono esperienze di vita piuttosto che di organizzazione e proposizione di attività espositive o culturali. D'altro canto la loro presenza, percepita comunque come gruppo, ha una certa forza comunicativa e riesce a veicolare questa nuova scena raccoltasi intorno all'insegnamento di Garutti.

Insomma, a Milano tra la metà degli anni '80 e la metà del decennio successivo, la visibilità della nuova scena artistica passa soprattutto attraverso iniziative in proprio, occupazioni di spazi dismessi, spazi nonprofit come Viafarini e Careof e le nuove gallerie private milanesi. Questi soggetti diventano ben presto gli interlocutori privilegiati, se non unici, di un'attività di informazione e sostegno alle ricerche più attuali, in un contesto che mostra più di una lacuna a livello istituzionale. Quest'ultimo decennio ha infatti visto un allargarsi della sfera di influenza e di proposte del settore privato nel campo artistico, e una sempre più titubante e contraddittoria risposta della sfera pubblica. Se è cresciuta l'economia, il prestigio e l'influenza di alcune gallerie private, in questi anni si può dire che i veri spazi pubblici per l'arte contemporanea siano state le fondazioni, soprattutto quelle legate alla moda. Sono state queste realtà ad attirare alcuni dei curatori più preparati, alcuni tra gli artisti più interessanti della scena internazionale e un pubblico di addetti ai lavori e generale più ampio. Se la Fondazione Prada ha optato per l'utilizzo di un suo spazio sempre di grande impatto, la Fondazione Trussardi ha deciso di ospitare progetti in luoghi storici della città di Milano. Entrambi hanno presen-

tato soprattutto importanti mostre individuali, alcune diventate di riferimento e di grande forza spettacolare.

In modi diversi altri soggetti privati hanno sviluppato iniziative di supporto all'arte contemporanea in questi anni: ad esempio, un'associazione di collezionisti milanesi come ACACIA con il suo premio per giovani artisti e il sostegno a residenze di artisti a Milano, piuttosto che un collezionista e un immobiliare come Mariano Pichler che, nella periferia nord di Milano in zona Lambrate, ha sovvenzionato iniziative curatoriali diverse a supporto dello sviluppo dell'area di Via Ventura.

Da questa breve sintesi del decennio che va tra la fine degli anni '90 e la fine degli anni zero circa, è evidente come sia mancata a Milano l'iniziativa dal basso – quella di critici, curatori e artisti – a sviluppare progetti indipendenti. Finalmente, nella seconda metà di questo decennio e poi forse in corrispondenza della crisi economica, hanno fatto la loro comparsa nel panorama milanese una serie di nuove iniziative indipendenti non solo perché finanziate da soldi privati e non pubblici, ma soprattutto perché espressioni di piccoli gruppi di persone e di piccole economie.

Ancora una volta, com'era stato per *Flash Art*, sono state le iniziative editoriali ad aprire nuovi scenari e a dare visibilità internazionale alla produzione culturale italiana. Fondato da due giovanissimi come Alessio Ascari e Edoardo Bonaspetti nel 2006, *Mousse* ha tradotto il modello del free magazine urbano in una rivista di informazione sull'arte internazionale. Grafica accattivante e sguardo sempre aggiornato, *Mousse* è diventato ben presto un riferimento per la scena artistica italiana e poi internazionale. La diaspora di Ascari e Cristina Travaglini da *Mousse*, seguita da alcuni collaboratori regolari della rivista, ha portato all'apertura di un nuovo magazine. Anch'esso gratuito, *Kaleidoscope* ha un'identità più vicina al formato-rivista e una linea editoriale più focalizzata all'approfondimento. Troppa grazia verrebbe da dire, perché forse l'individualismo italiano qui ha colpito ancora. In ogni caso *Mousse* e *Kaleidoscope*, entrambe distribuite internazionalmente e in lingua inglese, sono tra i più apprez-

zati prodotti di esportazione della scena artistica italiana, in questo momento.

Alle riviste sono seguite le loro emanazioni, più o meno dirette, in spazi fisici. *Kaleidoscope HQ* è uno spazio espositivo negli stessi locali della redazione, che ospita diversi formati: mostre personali di artisti e designer, presentazioni di libri, rassegne di video e altro.

Peep-Hole è, invece, l'iniziativa di tre collaboratori di *Mousse* (Anna Daneri, Vincenzo De Bellis e Bruna Roccasalva) che, a loro volta, avevano iniziato un progetto editoriale con lo stesso nome. Nel novembre 2009 hanno inaugurato un'attività espositiva in uno spazio ormai per così dire storico dell'arte contemporanea milanese: il piano terreno di una casa di via Panfilo Castaldi al n. 33, primo spazio espositivo di Massimo De Carlo e poi casa/studio dell'artista Patrick Tuttofuoco.

Questi due spazi sembrano le punte di eccellenza di un panorama che si è fatto sorprendentemente ricco d'iniziative diverse ma accomunate dalla volontà di fare insieme e velocemente. Così hanno aperto piccoli spazi espositivi come Brown, il primo in ordine di tempo, MARS e Fluxia, tutti e diversamente gestiti da giovani artisti, mentre Paola Caravati, che artista non è, ha iniziato a usare una vetrina su strada per ospitare lavori di giovani artisti internazionali.

Insomma da Brown Boveri a Brown, per usare un facile gioco di parole, la scena artistica milanese di questi ultimi vent'anni è esistita ed esiste soprattutto grazie all'iniziativa di alcuni soggetti privati, siano essi un artista, un giovane editore o un magnate della moda. Vent'anni fa e ancora di più oggi Milano, tradizionalmente la città della borghesia imprenditoriale e culturale, è il riflesso estremo delle politiche artistiche italiane, costruite soprattutto sull'iniziativa privata e il mecenatismo di individui e di sponsor². Questa ricchezza di iniziative ha certamente contribuito a colmare, almeno in parte, le mancanze della sfera pubblica. Non è però da soggetti privati, e soprattutto da quelli che rappresentano i propri interessi economici, che si deve e si può ragionevolmente aspettare il lavoro che gli enti pubblici normalmente svolgono nei paesi democratici. Se queste iniziative private han-

no portato una quantità d'informazione fondamentale, mettendo in relazione l'arte contemporanea e la storia antica e recente del territorio milanese, è difficile chiedere loro quel ruolo di approfondimento storico-artistico, di riflessione e dibattito che spetterebbe ad un sistema educativo, espositivo e pubblicistico pubblico. Per quanto illuminati possano essere i mecenati, difficilmente potranno ricoprire quel ruolo che, nelle moderne democrazie, è affidato alla funzione pubblica, seppur in un continuo dialogo con il privato. Il paradosso tristemente esemplificativo è che una città come Milano, nonostante sia ancora la capitale dell'arte italiana (tallonata sempre più da vicino da Torino), è priva di un centro d'arte contemporanea.

In questi ultimi tempi dovrebbero aprire due cantieri per due nuovi musei milanesi: uno è finanziato da Prada e progettato da Rem Koolhaas, l'altro è un'iniziativa pubblico-privata sostenuta dal Comune di Milano e sviluppata in collaborazione con la Triennale su progetto di Daniel Libeskind. Capiremo solo tra qualche anno come e attraverso quali forze Milano sarà dotata finalmente di uno – o più? – spazi museali all'altezza di una grande città europea e quali saranno le sue funzioni all'interno del dibattito culturale e di una scena artistica che si auspica più ricca e completa di diversi attori.

1 Per la ricostruzione della scena milanese di questi anni vedi: Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Art show Edizioni/Juliet Editrice, Milano-Trieste, 2005.

2 Ma forse è tutta la storia dell'arte contemporanea italiana dal dopoguerra a essere storia soprattutto di iniziative private più che di istituzioni pubbliche. Si pensi, ad esempio, al ruolo dei progetti espositivi *off* nel dopoguerra, in relazione al ruolo delle istituzioni.

ENG *(Thinking) outside the box
Private initiative and public
slowness in Milan (1985-
2010)*

LUCA CERIZZA – CRITIC

It may be said that Milan represents a broad, perhaps extreme, image of the more general situation of Italian artistic production and policy over recent years, of its qualities and its shortcomings, of the uneven relationships between private and public initiative. And so, albeit in extreme synthesis, let us try to draw a map of the Milanese scene over the last 20 years, focusing on a number of examples of private and independent initiatives and their relationship with the broader artistic context of Milan.

Around the end of the '80s, Milan became the main centre of Italian contemporary art, as a consequence of a series of political, social and economic circumstances. Once out of the shadow of the violent ideological struggles that characterised the '70s, the Lombard capital became the avant-garde of the country's renewed social and economic faith in the early '80s, also in correspondence with the rise of the Socialist government both on a local and national level. The boom that characterised the Italian economy in 1983-84 was led largely by the luxury goods industry, design and fashion in particular, which contributed to making the "Made in Italy" label a successfully exportable brand, and leading to a certain degree of vanity. The favourable international situation, the new smiling face of capitalism, Socialist politics with its dreams of *grandeur à la Mitterand*, were all factors that fuelled the sense of optimism and modernisation, set against an image of an internationalist and dynamically post-modern Italy. The Lombard capital, already the heart of the financial world, became the *Milano da bere* ("Milan to drink", as described in the words of a famous advertising slogan): capital of a new hedonistic, elegant, business-minded creative élite.

Within this economic and social frame, a new network of connections was created in the so-called contemporary art of research, which stood out as an alternative to the traditional more uncritically post-modern culture.¹ In Milan, new art

magazines started to appear (Flash Art moved here from Rome in 1970), while critics and curators began to be better informed. Artists like Luciano Fabro, Corrado Levi and Alberto Garutti started teaching in Milanese academies and universities, creating a more fertile ground for young artists. These artists looked for spaces in which to exchange ideas and gain greater expressional autonomy in Milan's ever more post-industrial setting. A number of students from the course of Architectural Composition held by Corrado Levi at the Milan Polytechnic occupied the disused Brown Boveri factory between 1984 and '85. And it was there in 1985 that one of the key exhibitions of this period was to be held, under the aegis of Levi himself, architect, artist, cultural leader, who tried to bring to Milan elements of the New Wave that he had taken onboard in New York in that period. The students of Luciano Fabro, in the Casa degli Artisti and in the Lazzaro Palazzi space found a privileged space for meeting, debating and communicating. While the former was a somewhat closed and élitist place, the latter hosted exhibitions by the artists who had founded the space in 1989, and who constituted a sort of extension of the group of contributors of the *Tiracorrento* magazine, founded at the beginning of that year and financed, written, published by the artists for a readership made up largely of artists.

Around the end of the '80s, a number of private galleries also opened, (Le Case D'Arte, Massimo De Carlo, Claudio Guenzani, Giò Marconi, Studio Casoli, and then Emi Fontana), committed to importing some of the more interesting elements of new international research and to promoting the new Italian art which was starting to provide an alternative to the *Transavanguardia*, another product successfully exported abroad. So, for example, a very young Giò Marconi put on the Brown Boveri exhibition in his father Giorgio's gallery, and in 1990 Massimo De Carlo hosted the artists of Lazzaro Palazzi as part of the group show *Avanblob*. Right from its very display layout, the exhibition was presented as a collective work, a single scene in which each work could hardly be distinguished from the next. The group, which included

artists like Mario Airò, Liliana Moro, Bernard Rüdiger, Dimitris Kozaris and many others, began to fall apart when Mario Airò pulled out in 1992.

A few years later, in 1994, another group of artists were to come together in an experience which was more one of communal living than of cultural offerings, at least seemingly. In a basement flat in northern Milan, somewhere between a squat and a nuclear bomb shelter, a number of young artists went to live together, artists who had attended the course held by Alberto Garutti at the Bologna Academy and who had then followed him in his move to the Milan Academy in 1994. The so-called Via Fiuggi group (after the name of the street in which the artists lived), was a somewhat wild and wonderful amalgamation of young artists from various parts of Italy, who joined together perhaps more for reasons of friendship and practicality than for strictly cultural ones. They featured what was certainly a more "Pop" and disenchanting attitude than that of the Lazzaro Palazzi group. Although there is no doubt that there was a certain degree of common ground between some of their members, more parties than exhibitions were held in Via Fiuggi, and there was more messing around than constructive reflections on the state and future of art. Simone Berti, Marco Boggio Sella, Sarah Ciraci, Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Deborah Ligorio and Diego Perrone were among the inhabitants of this underground bunker, in which artists like Maurizio Cattelan and a number of critics and gallerists were starting to show an interest. Together with other artists, the inhabitants of Via Fiuggi took part in two group shows that started to provide visibility to this scene and its imagery, one which brought together surrealism and science-fiction, cinema and the vernacular. In the long main room of Viafarini, which opened in 1991 as a non-profit space though which after a number of years was to gain funding from Milan City Council, two other exhibitions were presented: *We are moving* (1994), curated by Garutti and Roberto Daolio, signalling the passage from the Academy of Bologna to that of Milan, while in *Transatlantico* (1995), Giacinto Di Pietrantonio worked alongside Garutti

on the curating. Shortly afterwards, Berti, Ciraci and Perrone started to display their works at the De Carlo, and Gabellone at the Claudio Guenzani. The rest is fairly recent history, telling of the international careers of some of these artists.

There was also a kind of sequel to the Via Fiuggi experiment in another Milanese location. Between 1997 and 1999 in Via Poerio other artists who had attended the course held in Milan by Alberto Garutti grouped together: Valerio Carruba and Lorenzo Silvan lived in that apartment, and they also often hosted Roberto Cuoghi, Lara Favaretto and Paola Pivi, along with a number of curators and gallerists, also in this case more on the pretext of parties than debates. The exhibition events took place outside the apartment up to the moment when, in an exhibition at the studio of the photographer and artist Armin Linke in 1999, the word fine ("end", the title of the exhibition itself) was attributed to this collective experience.

The experiences of Via Fiuggi and Via Poerio therefore constituted a temporary cluster of young artists/friends who shared life experiences rather than those of the organisation and proposal of exhibition or cultural activities. On the other hand, their presence, perceived at any rate as that of a group, had a certain communicative force, and managed to power this new scene which had come to form around Garutti's teachings.

In brief, in Milan between the mid-'80s and mid-'90s, the new artistic scene gained visibility mostly through 'in-house' activities, occupying unused spaces, or non-profit spaces like Viafarini and Careof as well as the new private galleries of Milan. These subjects were soon to become their main if not exclusive interlocutors, providing visibility and other activities supporting the research of the moment, in contrast with a public framework suffering from a range of institutional inadequacies. In fact, over the last decade, we have witnessed a broadening of the sphere of influence and proposals from the private sector in the artistic field, as well as an ever more hesitant and contradictory response from the public sphere. While the economic importance, prestige and influence of a

number of private galleries have grown, over the last few years it may be said that the real public spaces for contemporary art have been provided by the foundations, particularly those linked to fashion. These are the situations that have attracted the most well-prepared curators, many of the most interesting artists from the international scene, as well as both a broader general public and art lovers. While the Prada Foundation opted for the use of one of its spaces of great impact, the Trussardi Foundation decided to host projects in historic spaces in the city of Milan. Both presented a number of great solo exhibitions, some of which went on to become key points of reference.

In different ways, other private subjects have also developed support initiatives for contemporary art over recent years: for example, the Milanese association of collectors, ACACIA, with its award for young artists and its backing of artists' residencies in Milan, or the collector and real estate dealer Mariano Pichler, backing a range of curating initiatives to support the development of the area around Via Ventura in the Lambrate neighbourhood on the northern outskirts of Milan.

It is clear from this brief synthesis of the decade starting towards the end of the '90s how Milan at this time lacked any real grassroots initiatives – those of the critics, curators and artists – in the development of independent projects. However, in the second half of this decade and then perhaps as a consequence of the impending economic crisis, a series of new independent initiatives made their appearance on the Milanese scene, not only because they were financed with private and not public money, but above all because they constituted expressions of small groups of people and small-scale economies.

Once more, as was the case with *Flash Art*, it was the publishing initiatives that opened up new scenarios and provided international visibility to Italian cultural products. Founded by two very young men – Alessio Ascari and Edoardo Bonaspetti – in 2006, *Mousse* translated the model of the free urban magazine into an information journal on international art. With eye-catching graphics and

an up-to-date view of the scene, *Mousse* soon became a reference point for the Italian and then international arts scene. Ascari and Cristina Travaglini's breaking away from *Mousse*, followed by a number of regular contributors to the title, led to the founding of a new magazine. Also free, *Kaleidoscope* has an identity closer to the review format, and a more in-depth editorial approach. All the better for us, we might say, thanks to the Italian sense of individualism seeming to have struck once more. Be as it may, *Mousse* and *Kaleidoscope* both now lay claim to an international distribution in English, and are currently among the most widely appreciated export products of the Italian artistic scene.

These magazines have also blazed a trail for their more or less direct by-products to be found in physical spaces. *Kaleidoscope* HQ is an exhibition space on the same premises as the magazine offices, hosting a range of artistic formats: solo exhibitions by artists and designers, book presentations, video screenings and much else besides. Peep-Hole, on the other hand, is an initiative undertaken by three of the contributors to *Mousse* (Anna Daneri, Vincenzo De Bellis and Bruna Roccasalva) who had started out on a publishing project under the same name. In November 2009, they inaugurated an exhibition in what might be considered a historic space for the Milanese contemporary art world: the ground floor of a house in via Panfilo Castaldi No. 33, the very first Massimo De Carlo exhibition space and then the home/studio of the artist Patrick Tuttofuoco.

These two spaces appear to constitute the high points of a panorama which has proved to be surprisingly full of various kinds of initiatives, yet ones which share a desire to do things together and quickly. This was how other small exhibition spaces were opened, such as Brown, the first of this kind, and MARS, run by young artists, while Paola Caravati, who is not herself an artist, started to use a shop window to host works by young international artists.

In other words, from Brown Boveri to Brown (to exploit an obvious link between the names), the Milanese arts scene over the last 20 years has existed and continues to do so above all thanks to the

initiative of a number of private subjects, be they artists, young publishers or fashion moguls. 20 years ago and even more so now, Milan, (traditionally the city of the entrepreneurial and cultural bourgeoisie) is the extreme reflection of Italian arts policies: built largely on private initiatives and the patronage of certain individuals and sponsors². This wealth of initiatives has certainly contributed, at least in part, to making up for the shortcomings of the public sphere. However, such private subjects, those concerned first and foremost with their own economic interests, cannot and should not reasonably be expected to carry out the work that public bodies normally do in democratic countries. While these private initiatives have led to providing a fundamental amount of visibility, bridging the gap between contemporary art and the ancient/recent history of the Milanese territory, it is not fitting to call on them also to provide any real historical/artistic in-depth studies, that role of reflection and debate which should be down to a public system of education, exhibition and commentary. However illuminated the patrons may be, they are unlikely to ever be able to fill that role which, in modern democracies, is entrusted to the public sphere, albeit within an ongoing dialogue with the private sector. The sadly exemplary paradox is that a city like Milan, despite the fact that it is still the capital of Italian art (although Turin is catching up ever more rapidly), there is still no real centre for contemporary art. Currently, there are plans to start work on two sites on which to build two new Milanese museums: one financed by Prada and designed by Rem Koolhaas, the other a public/private project supported by Milan City Council and developed in collaboration with the Triennial, designed by Daniel Libeskind. In a few years time we will see whether and indeed through which channel Milan will at last be endowed with one or more museum spaces worthy of a great European city, and what role it/they will play within the cultural debate and the artistic scene, one which we hope will be thus enriched by a more complete range of contributors.

od, see: Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Art show Edizioni/Juliet Editrice, Milano-Trieste, 2005.

² On the other hand, perhaps it is the entire history of post-war Italian contemporary art that has largely been made up of private initiatives rather than the contributions of public institutions. For example, consider the role of the alternative display projects in the post-war years, in relation to the role of the institutions.

¹ For a reconstruction of the Milanese scene of this peri-

ITA

A WILD STORY

Via Panfilo Castaldi 33 e le sue esposizioni, tra profit e nonprofit

PAOLA NICOLIN – CRITICO

A Milano avevo aperto da poco, e con un programma fin troppo ambizioso per le mie conoscenze e la mia età. Conoscevo Bernhard Rüdiger da qualche anno - ancora prima di aprire la Galleria in via Panfilo Castaldi - e si cercava un modo di collaborare... Mi aveva messo a conoscenza di uno spazio autogestito che produceva mostre ed eventi: Lazzaro Palazzi. Lui assieme a Mario Airò, Liliana Moro e altri ne curavano collettivamente lo sviluppo e l'indirizzo ideologico.¹

*Avanblob*² è il titolo di una collettiva apertasi a Milano nel settembre del 1990 alla Galleria Massimo De Carlo. Tre anni prima la galleria aveva aperto la sua prima sede a Milano, in un loft al piano terra di via Panfilo Castaldi 33, inaugurando la sua attività espositiva con una personale di Olivier Mosset (gennaio 1987). *Avanblob* si collocava dunque pienamente all'interno del programma della galleria, pur nascendo tuttavia come un progetto curato da un gruppo di artisti indipendenti che, dal marzo 1989, avevano iniziato a gestire un appartamento al piano terra di via Lazzaro Palazzi, strada parallela a via Panfilo Castaldi. L'evento merita particolare interesse non solo in relazione alla mostra in sé, ma anche alla storia degli ultimi venti anni di questo spazio. In un misto di casualità, coincidenze e relazioni neuralgiche da *Avanblob* in poi il loft si è trovato infatti a funzionare come incubatore d'idee e specchio dell'instabilità del medium espositivo, che alterna iniziative indipendenti a attività istituzionali o private. Dopo il soggiorno della galleria De Carlo (1987– 1992) è il turno dello studio e poi abitazione dell'artista italiano Patrick Tuttofuoco (1996 – 2007), sino al recente cambio di destinazione d'uso, con l'arrivo nel 2009 dello spazio nonprofit dell'associazione culturale Peep-Hole³. Alcune delle mostre allestite in via Castaldi 33 possono in questo sen-

so essere analizzate come termometri di una evoluzione del sentire e proporre l'arte contemporanea a Milano tra profit e non profit.

--

*Avanblob nacque dall'esigenza e dalla voglia di interagire con una generazione di artisti. [...] veniva dopo un inizio abbastanza felice per la galleria: avevamo già fatto mostre di Boetti, Steven Parrino, Olivier Mosset, Cady Noland. Questa mostra era perfetta per esprimere una vicinanza con una generazione nuova, fortemente alternativa al classico panorama milanese che oscillava tra alcuni giovani lanciati da Corrado Levi e una generazione di artisti post transavanguardia.*⁴

Lo Spazio di Lazzaro Palazzi nasce come un luogo di aggregazione. L'attività dello spazio s'inserisce all'interno di una serie di esperienze e mostre, (come per esempio l'esposizione *Politica*⁵, tenutasi nel luglio del 1988 a Novi Ligure e legata al tentativo di recuperare la dimensione pubblica dell'arte contemporanea) che vedeva come protagonisti una generazione di artisti italiani vicini all'insegnamento all'Accademia di Brera di Luciano Fabro e direttamente coinvolti nel dibattito sulla pratica e sui linguaggi dell'arte discussi alla Casa degli Artisti di Corso Garibaldi 35. Sono d'altronde questi gli anni in cui Milano – o meglio quella parte di Milano stretta tra le due Stazioni di Porta Garibaldi e la Centrale - è teatro di numerose e spontanee esperienze legate al rinnovamento delle pratiche artistiche oltre la distinzione delle discipline. Nello stesso quartiere lavorano d'altronde altre gallerie d'arte contemporanea, quali per esempio Giò Marconi, Claudio Guenzani⁶ mentre, proprio l'area di confine con la Stazione Garibaldi, nel quartiere denominato Isola, sarà il teatro dell'esperienza della Brown Boveri, la fabbrica dimessa occupata, fra l'autunno del 1984 alla primavera del 1985, da giovani artisti e studenti di architettura legati alla figura di Corrado Levi, che in quegli anni insegnava Composizione Ar-

chitettonica al Politecnico di Milano. Ed è la relazione tra evento espositivo e parola, o meglio tra mostra e la carta stampata una delle cifre più interessanti dello Spazio di Lazzaro Palazzi la cui attività è strettamente legata alla rivista *Tirarcorrendo*, pubblicata per la prima volta nel gennaio del 1989⁷. Da allora in poi per nove numeri diventa il "mezzo stampa per far esprimere i membri del gruppo"⁸, e insieme, uno spazio di produzione artistica che riflette sui linguaggi, significati e modalità del fare arte. La pubblicazione in bianco e nero era distribuita per corrispondenza privata o per passaggio di mano ed era caratterizzata da una copertina arancione. Da queste prime considerazioni, il caso di via Lazzaro Palazzi illustra il bisogno di interpretare e realizzare, attraverso la triangolazione tra uno spazio/una mostra/una rivista, le spinte di radicale riorientamento avvertibili nella pratica artistica della fine degli anni Ottanta e il successivo sconfinamento dell'arte nel contesto, inteso come il vissuto di ogni artista. Quando questa triangolazione passa dall'esperienza dello spazio indipendente alla legittimazione del mercato, tutti i tre dispositivi, insieme alle opere, acquisiscono un ruolo e un senso diverso.

--

La caratteristica di questa mostra era di essere assolutamente chiusa. Si entrava dalla porticina e si percorreva lo spazio senza mai venirci fuori. Quindi, la peculiarità di questo intervento è che non si può mai vedere nessuna opera staccata dall'altra, allo stesso tempo lo spettatore è sempre obbligato a vedere l'opera. [...] Arrivati alla fine della mostra la si poteva vedere dall'alto, scoprendo tutta la struttura dentro cui si era passati, che, come una grande macchina scenica, occupava tutta la galleria. (Bernhard Rüdiger, gennaio 1992)⁹

Il percorso espositivo partiva da lavoro di Miura che realizza l'ingresso della mostra, costruendo una piccola porta rossa attraverso la quale si accedeva alla galleria. La porta, per forma e dimensione, diventa il primo di una serie d'interventi che riflettono sull'idea stessa di opera d'arte, come qualcosa di cui fare esperienza fisica. Nella prima sala l'allestimento delle opere scultoree di Trovato (*Libertè Egalitè Fraternitè*), Bonauguro (*Senza Titolo*), Ruggieri (*Fuga*), ruotavano attorno a installazioni di maggiore dimensione come la *Giostra* di Giuseppina Mele, fino al *Tunnel* di Rüdiger (un corridoio con altoparlanti) che univa la prima stanza al retro della galleria ed era il collante tra la sala centrale e il soppalco (con i lavori tra gli altri di Dugnani, *Cannocchiale*, Rabbiosi, *Incubo Tirolese*, che amplificavano l'idea del palco come punto di osservazione dell'intero progetto). Dietro alla parete del *Tunnel* di Rüdiger – e dunque visibile sia uscendo dal corridoio e sia dal soppalco – era stato installato poi il lavoro di Airò *Tristi Tropici* (un'amaca con zanzariere, un libro con perla e un abat jour), di cui l'artista stesso parlerà in termini di lavoro che fosse *"il meno opera possibile, il più fabula possibile; è come una pagina di diario. La tecnica è lasciata in disparte, la meno tecnica possibile, da vetrina"*¹⁰. Nel momento in cui un gallerista delega al gruppo la responsabilità di costruire un progetto comune all'interno di un contenitore privato, la mostra diventa da un lato uno strumento che ridefinisce *"lo statuto artistico dell'opera ma anche il contesto, [...] nel tentativo di sanare il divario tra produzione artistica e fruizione diffusa, senza dover obbligatoriamente passar per la spettacolarizzazione dell'opera o per la sua riduzione a puro decor del reale."*¹¹

Nella mostra l'allargamento del perimetro dell'opera dalla tela all'ambiente affronta come esperienza diretta la traduzione dell'idea di spazio come comportamento dopo Lucio Fontana, il tema della *"svalutazione dell'opera"* dopo Piero Manzoni o la storia dell'Arte Povera, ma anche e soprattutto l'emergenza di

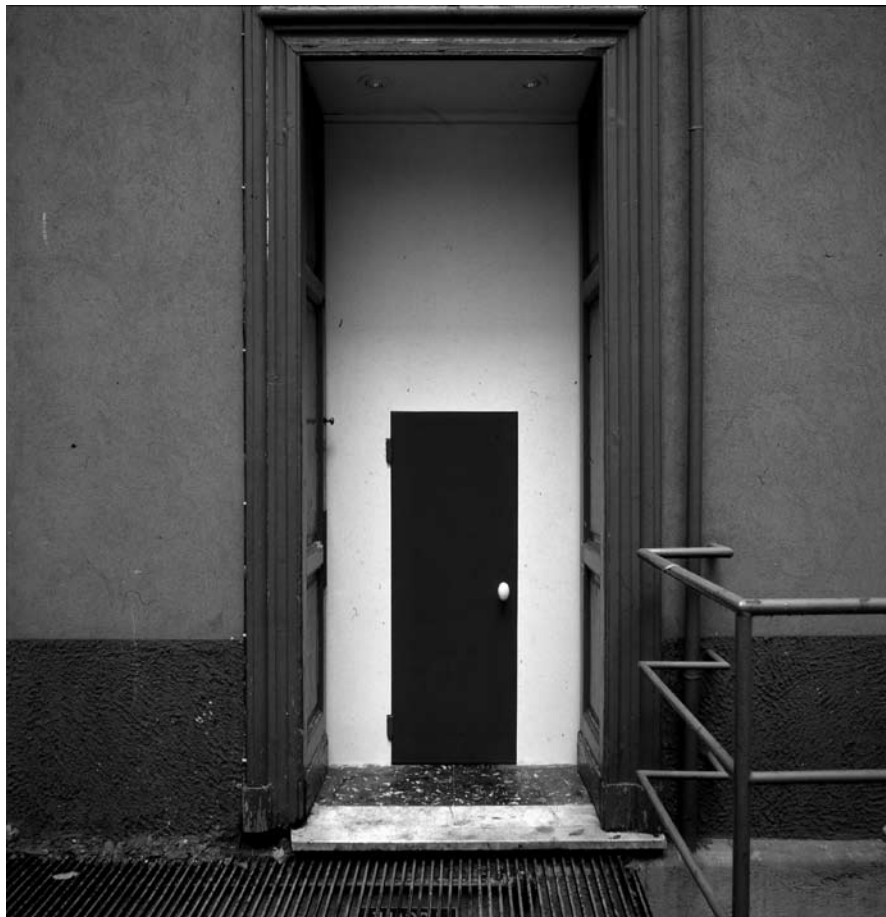


FIG 2



FIG 3

FIG 2 – 3 From top: Chiyoko Miura, *Untitled*, 1990; Adriano Trovato, *Libertè, Égalitè, Fraternitè*, 1990; part of the exhibition *Avanblob*, Galleria Massimo De Carlo, Milan



FIG 4



FIG 5



FIG 6



FIG 7

FIG 4 – 7 From top left, clockwise: Bernhard Rüdiger, *Tunnel*, 1990; Liliana Moro, *Svegliatevi*, 1990; Stefano Arienti, *Tristi tropici*, 1990; Andrea Rabbiosi, *Cannocchiale*, 1990. Part of the exhibition *Avanblob*, Galleria Massimo De Carlo, Milan

una relazione tra esposizione e sistema dell'arte.

Avevo avuto modo di conoscere alcuni di loro perché mi avevano dato una mano nell'allestimento della mostra di Cady Noland. Per alcuni degli artisti di Lazzaro Palazzi era l'occasione per dare un'ufficialità al loro lavoro e a quello di Lazzaro Palazzi. Comunicammo la mostra con il solito invito e il solito passaparola: allora si faceva così."

Nelle testimonianze degli artisti la mostra era "fatta contro il sistema dell'arte, nel senso di non tener conto dei suoi problemi professionali e commerciali, proprio nel momento in cui eravamo stati invitati ad esporre in una galleria in crescita all'interno del sistema stesso. [...] Ironia della sorte, a mostra è stata acquistata tutta da un collezionista."¹²

La relazione tra identità del singolo e produzione collettiva trova in *Avanblob* un punto di non ritorno. La mostra assume il carattere di un progetto radicale tanto come relazione tra opere d'arte e spazio quanto come percorso curatoriale. Il progetto diretto e interpretato dal gruppo sollevava d'altronde la questione dell'artista come curatore indipendente e della galleria privata come luogo di sperimentazione e circolazione del prodotto. Dopo questo episodio, il gruppo di via Lazzaro Palazzi procede lentamente ma inesorabilmente verso una storia individuale, a partire da Airò stesso che il 25 febbraio del 1992 scriverà una lettera con cui si congeda dai compagni¹³ e insieme inizia a lavorare con De Carlo¹⁴.

Di tutti gli artisti del gruppo quello con cui instaurai un dialogo più proficuo fu Mario Airò: aveva un modo di pensare interessante e piuttosto libero. In quei mesi costruimmo le basi per le nostre future collaborazioni. La mostra fu un discreto successo, anche se fu vista per lo più solo dagli addetti ai lavori, vuoi per il periodo che per la poca conoscenza del circuito dei giovani artisti..."¹⁵

Quando l'artista italiano Patrick Tuttofuoco acquista i 130 mq che erano stati occupati dalla galleria, anche lui si relazione non solo con le presenze artistiche che attraverso le mostre avevano lasciato traccia di sé nello spazio (i resti dell'installazione lungo il muro di fondo eseguito in occasione della personale di Felix Gonzalez Torres da De Carlo nel giugno 1991), ma si trova anche a vivere la dimensione della mostra come strumento attraverso il quale relazionarsi con la città e i suoi artisti. Tuttofuoco si trasferisce qui nel 1997, nel momento in cui lascia la facoltà di architettura per studiare all'Accademia di Brera. Sono gli anni in cui un'altra generazione di artisti si affaccia al sistema dell'arte, anche se Panfilo Castaldi rimane un territorio ambiguo e instabile in questo senso, dove Tuttofuoco da un lato incontrerà il gallerista Claudio Guenzani nel 1999, ma nello stesso tempo lavorerà a mostre e progetti comuni con altri artisti o figure legate alla sua generazione. Con alcuni in particolare, come Riccardo Previdi (che interviene anche nello spazio inserendo una diagonale che attraversa l'arco di passaggio dalla prima alla seconda sala con la porta sul retro), la relazione si farà più stretta, fino a manifestazioni più chiare della tensione verso il fare il gruppo. Il clima è quello del dialogo arte e architettura e gli effetti, uno tra tanti, è il grattacielo progettato da Tuttofuoco per la mostra *Fuori Uso, The Bridges (Arte in Autostrada)*, svoltasi a Pescara nel 2000, a cura di Emanuela De Cecco, opera che l'artista produce nello studio di Panfilo Castaldi in pezzi modulari, così che potessero passare dalla porta. Nel 2007 Tuttofuoco lascia Milano per Berlino e lo studio, diventato nel frattempo anche la sua abitazione privata, è un "salvagente" che tiene a galla un rapporto a distanza con la città. La storia espositiva di Panfilo Castaldi è tuttavia più feroce nel tagliare il cordone ombelicale quando il collettivo di curatori formato da Daneri, Di Bello e Roccasalva affittano da Tuttofuoco il locale, destinato a ospitare la sede del project space da loro curato Peep-Hole. Con loro prosegue anche la relazione tra aspirazioni istituzionali e radici indipendenti. Se da un lato Peep-Hole tende

a proporsi come spazio d'indagine sulle le pratiche artistiche contemporanee attraverso un programma di mostre conversazioni ed eventi, l'aspirazione più ambiziosa è quella raggiungere questo obiettivo attraverso il progetto *Six Ways to Sunday*, che instaura relazioni con istituzioni nazionali e internazionali, passando dall'organizzazione autogestita di mostre personali di artisti internazionali emergenti alla co-curatela, offrendosi come locatario milanese di centri che di volta in volta costruiscono e propongono un intervento¹⁶.

La contaminazione tra percorsi istituzionali e spazi indipendenti è anche il frutto dell'esperienza dei tre curatori che lavorano come curatori in fondazioni private e istituzioni museali e collaborano alla rivista indipendente *Mousse*, con la quale hanno iniziato a realizzare una serie di pubblicazioni legate agli scritti d'artista, dal titolo *Peep-Hole Sheet*. A oggi sono stati stampati tre numeri, dedicati alle parole di Dora Garcia, John Miller e Liam Gillick¹⁷.

Panfilo Castaldi sembra assumere in questa breve storia, per altro appena accennata, i caratteri di palinsesto, dove negli anni la produzione di contenuti si è stratificata ed è cresciuta spontaneamente nel solco dell'ambiguità e della contaminazione, della divulgazione e della sperimentazione in bilico tra profit e nonprofit.

1 Massimo De Carlo, marzo 2010, in un'intervista con l'autore.

2 In mostra vi erano opere di: Mario Airò, Enzo Buonauguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Chiyoko Miura, Liliana Moro, Andrea Rabbiosi, Bernard Rudiger, Antonello Ruggieri, Adriano Trovato e Francesco Voltolino.

3 Associazione culturale nonprofit gestita dai curatori Anna Daneri, Vincenzo De Bellis e Bruna Roccasalva. Peep-Hole ha inaugurato la sua attività il 27 novembre 2009 con Thanksgiving, un *Benefit Show* di artisti che hanno donato le loro opere a sostegno dell'attività e della programmazione del project space: www.peep-hole.org

4 M. De Carlo, *Ibidem*

5 Accanto alla mostra di Novi Ligure si ricordano anche altri episodi espositivi di particolare lucidità critica quali la mostra *Conto Terzi* a Soncino, l'edizione del 1988 di Volpaia.

6 Un esempio della situazione sinergica, seppure embrionale, tra gallerie private è stata la doppia personale di Stefano Arienti, allestita contemporaneamente nello spazio della galleria di De Carlo e in quello di Claudio Guenzani, che viene inaugurata nell'aprile del 1991.

7 Alla redazione della rivista partecipano gli artisti: Mario Airò, Vincenzo Buonauguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Dimitris Kozaris, Chiyoko Miura, Giuseppina Mele, Liliana Moro, Andrea Rabbiosi, Antonello Ruggieri, Berndard Rudi-

ger, Massimo Uberti, Adriano Trovato e Francesco Voltolino.
8 G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, artshow edizioni – Juliet editrice, Milano – Trieste, 2005, p. 40.

9 L'intervento di Bernhard Rüdiger è pubblicato per la prima volta in *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi ovvero: tirar correndo*, a cura di Gino Di Maggio e Gianni Sassi, Milano-PoesiaArte, Milano, p. 20-21, 1992. Il volume è inedito ed era stato concepito come il catalogo di una mostra sullo Spazio milanese a cura di Giacinto Di Pietrantonio. La citazione riprende la trascrizione di una conversazione tenuta da Rüdiger e dagli altri artisti del gruppo al Liceo Artistico di Piacenza il 25 gennaio del 1992, sempre a cura di Di Pietrantonio. Il libro viene citato anche in G. Ciavoliello, op. cit. Desidero ringraziare Bernhard Rüdiger per la generosità e l'aiuto dimostratomi durante la ricerca. Grazie anche a Mario Airò, Stefano Arienti, Massimo De Carlo, Giacinto Di Pietrantonio, Patrick Tuttofuoco e Peep-Hole per il tempo dedicatomi.

10 Mario Airò in *Io e l'Altro*, a cura di Sergio Risaliti e Adriano Trovato, Ed. Tag, Udine, 1992, p. 4.

11 S. Cincinelli, in *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi*, op. cit., p. 86

12 *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi*, op.cit., p. 21. *Avanblob* viene comprata in blocco da Tullio Leggeri.

13 Cfr.: G. Ciavoliello, op. cit., p.50.

14 E' del novembre 1991 la prima personale di Airò alla galleria De Carlo.

15 De Carlo, *ibidem*

16 La prima di queste iniziative è la personale di Alicja Kwade, organizzata in collaborazione con il Museion – Bolzano, inaugurata il 24 marzo 2010.

17 Ogni numero, distribuito in 1000 copie numerate, è dedicato ad un singolo artista invitato a contribuire con un testo inedito i cui contenuti e il cui formato sono completamente liberi. I testi sono pubblicati in lingua originale, accompagnati da traduzioni in inglese e in italiano. Le immagini sono deliberatamente escluse.

ENG

A WILD STORY

Number 33 Via Panfilo Castaldi: between for- and non-profit exhibiting events

PAOLA NICOLIN – CRITIC

I hadn't been open long in Milan, and my programme was if anything too ambitious for my knowledge and my age. I had known Bernhard Rüdiger for a few years – even before opening the gallery in via Panfilo Castaldi – and we were looking at ways of collaborating... It was he who introduced me to an artist-run space that held exhibitions and events: Lazzaro Palazzi. He along with Mario Airò, Liliana Moro and others collectively guided its development and ideological orientation.

Avanblob is the title of a collective that opened in Milan in September 1990 at the Galleria Massimo De Carlo. Three years earlier, the gallery had opened its first venue in Milan, in an open space on the ground floor of number 33 via Panfilo Castaldi, inaugurating its display activities with a solo show by Olivier Mosset



FIG 8

(January 1987). *Avanblob* was therefore part of an ongoing programme proposed by the gallery, despite coming into being as a project developed by a group of independent artists who, in March 1989, took over a ground-floor apartment in via Lazzaro Palazzi, a street parallel to via Panfilo Castaldi. The event is a particular source of interest not only in terms of the exhibition itself, but also the history of the last 20 years of this space. Through a combination of chance occurrences, coincidences and interweaving relationships, from *Avanblob* onwards, the space in fact turned into a hotbed of ideas and a reflection of the instability of the exhibition medium, alternating between independent initiatives and private or institutional activities. After being used by the De Carlo Gallery (1987– 1992) it was adapted as a studio and then also home by the Italian artist Patrick Tuttofuoco (1996 – 2007), right up to its most recent change of purpose, in 2009, now hosting a non-profit space belonging to the Peep-Hole cultural organisation. In this sense, several of the exhibitions held at number 33 via Castaldi may be looked on as indicators of the evolution in how contemporary art in Milan has been understood and proposed over the years, between for- and non-profit.

Avanblob arose from the need and the desire to interact with a generation of artists. [...] It followed a fairly positive start for the gallery: we had already held exhibitions by Boetti, Steven Parrino, Olivier Mosset and Cady Noland. This exhibition was perfect to express our nearness to a new generation, one offering a strong alternative to the classic Milanese scene, wavering between a number of young artists launched by Corrado Levi and the generation of post-Transavanguardia artists.

The Lazzaro Palazzi space began life as a meeting space. The activities held here were part of a series of experiences and exhibitions (like for example the *Politica* show held in July 1988 in Novi Ligure, linked to the attempt to bring back a public dimension to contemporary art), of which the main protagonists were a generation of Italian artists who had followed the teachings of Luciano Fabro at the Brera Academy, and who were directly involved in the debate on the practices and languages of art (as discussed at the Casa degli Artisti at number 35 Corso Garibaldi). Furthermore, this was the time when Milan – or rather that part of Milan lying between the two train stations

FIG 8

Ahmet Ögüt, *Mind the Gap, Things We Count*, 2008, single channel DVD 6' 20", Peep-Hole, Milan. Courtesy the artist and Peep-Hole. Photo by Jacopo Menzani

of Porta Garibaldi and the Centrale – featured a great number of spontaneous phenomena linked the renewal of artistic practices as well as the separation of the various disciplines. Other contemporary art galleries were operating in the same area, such as Giò Marconi and Claudio Guenzani, while the area bordering on Garibaldi Station, in the neighbourhood known as the Isola, was home to the Brown Boveri experience. Brown Boveri was a disused factory, occupied between the autumn of 1984 and spring 1985, by young artists and architecture students linked to Corrado Levi, who at the time taught architectural composition at Milan Polytechnic.

Yet it was the relationship between the display event and the word, or rather between the exhibition and the press, that was one of the most interesting features of Lo Spazio di Lazzaro Palazzi, the activities of which were closely connected to the *Tirarcorrendo* magazine, first published in January 1989. From then on, for nine issues, it became the “print medium to let members of the group express themselves”, together with an artistic production space that reflected the languages, meanings and ways of producing art. The black & white publication was distributed directly by post or passed on from hand to hand, and was characterised by its orange front cover. From these synthetic considerations, from the triangulation between a space/show/magazine, the case of via Lazzaro Palazzi illustrates the need to interpret and to implement the radical driving forces of reorientation that could be felt in the artistic practices in the late '80s, and the ensuing outpouring of art into the surrounding context, meaning the life experience of every artist involved. When this triangulation passed from the experience of the independent space to the legitimisation of the market, all these three elements, along with the works themselves, took on a different sense and role.

The characteristic of this exhibition was its being absolutely closed. You entered through a side door and you were channelled through the space without ever getting out of it. Therefore, the di-

stinguishing aspect of this intervention was that you could never see any work isolated from the next, yet at the same time you were always forced to look at a work. [...] When you got to the end of the exhibition, you could see it from above, looking down on the entire structure that you had been through, which, like a great piece of stage machinery, occupied the entire gallery (Bernhard Rüdiger, January 1992).

The display itinerary started from the work of Miura, who had created the entrance to the exhibition, building a little red door through which you could access the gallery. The door, in terms of shape and size, constituted the first of a series of interventions reflecting on the notion of the work of art as something that might be physically experienced. In the first room, the display of sculptural works by Trovato (*Liberté Egalité Fraternité*), Bonauguro (*Untitled*), Ruggieri (*Fuga*), were placed around larger installations such as the *Giostra* by Giuseppina Mele, up to the *Tunnel* by Rüdiger (a corridor with loudspeakers) which joined the first room to the back of the gallery, and provided the link between the central room, the balcony (with the works, among others of Dugnani, Cannocchiale, and Rabbiosi, Incubo Tirolese, which emphasised the idea of the stage and the point of observation of the entire project), and the suspended office of the gallerist, where the work by Airò, Tristi Tropicci, had been suspended (a hammock with mosquito nets, an open book and a reading lamp), which the artist himself was to describe as a work that was “as little a work as possible, as much of a fable as possible; it’s like the page of a diary. Technique is left to one side, there is as little technique as possible, like a showcase”.

From the moment in which a gallerist delegated the responsibility to the group to put together a common project inside a private container, the exhibition on one hand became a tool redefining “the artistic statute of the work but also the context, [...] in the attempt to bridge the gap between artistic production and its public fruition, without being forced to pass through the spectacularisation of the work or its reduction to a mere embellishment of reality.”

In the exhibition, the broadening of the boundaries of the artwork from the canvas to the environment put into practice the translation of the notion of space as behaviour à la Lucio Fontana, the theme of the “devaluation of the work” à la Piero Manzoni or the history of Arte Povera, but also and above all the emergence of the relationship between the exhibition and the art system itself.

I had got to know some of them because they had given me a hand with putting together the Cady Noland exhibition. For some of the Lazzaro Palazzi artists, it was the opportunity to officialise their own work as well as that of Lazzaro Palazzi. We publicised the show with the usual invite and the usual word of mouth: at the time, that was the way it was done.”

From the point of view of the artists, the exhibition was “a poke in the eye for the art system, in the sense that it wasn’t bound up in all its professional and commercial issues, just when we had been invited to show our works in a gallery that was on the way up within the system itself. [...] Ironically enough, the whole exhibition was then bought up by a collector.

The relationship between the identity of the individual and collective production came to its point of no return with Avانبlob. The exhibition took on the guise of a radical project, exploring both the relationship between artworks and space, and a development in curatorial practices. On the other hand, the project, directed and interpreted by the group, raised the question of the artist as an independent curator and the private gallery as a place of experimentation and circulation of artwork. Following this event, the via Lazzaro Palazzi group proceeded slowly but surely towards each artist following his/her own path, starting with Airò himself, who on 25th February 1992 was to write a letter with which he took leave from his companions and began to work with De Carlo.

Of all the artists of the group, the one

with whom I established the most profitable discussion was Mario Airò: he had an interesting and extremely free way of thinking. Over those months, we set out the bases of our future collaboration. The exhibition gained a certain degree of success, even though it was seen largely by those working in the field, perhaps because of the period and perhaps because the circuit of young artists was largely unknown...”

When the Italian artist Patrick Tuttofuoco bought the 130 square metres that had been occupied by the gallery, he also related not only to the artistic presences which, in the wake of the exhibitions, had made their mark on the space (such as the remains of the installation along the back wall, dating back to the solo show by Felix Gonzalex Torres in the June 1991 De Carlo exhibition), but he also found himself experiencing the dimension of the exhibition as a means by which to get in touch with the city and its artists. Tuttofuoco moved here in 1997, after leaving the faculty of architecture to study at the Brera Academy. It was the time when another generation of artists were making their way into the arts system. Even though Panfilo Castaldi remained an ambiguous, instable territory in this sense, where Tuttofuoco on one hand was to meet the gallerist Claudio Guenzani in 1999, on the other he would work here on common projects with other artists and figures involved in his generation. With several in particular, such as Riccardo Previdi (who also intervened in the space inserting a diagonal across the arch from the front to the rear room with the backdoor), the relationship was closer, to the point that a sense of tension with regard to the group projects became evident. The climate was that of the art and architecture dialogue, and one of the many upshots of this was the skyscraper designed by Tuttofuoco for the Fuori Uso exhibition, *The Bridges (Arte in Autostrada)*, held in Pescara in 2000, curated by Emanuela De Cecco, a work that the artist produced in the Panfilo Castaldi studio in modular pieces, in order to get them out of the door. In 2007 Tuttofuoco left Milan

for Berlin and the studio, which in the meantime had also become his home, was to serve as a “lifeline”, keeping his relationship with the city alive even at a distance. The exhibition nature of Panfilo Castaldi was however more decisive in cutting the apron strings, as the group of curators consisting of Daneri, de Bellis and Roccasalva asked to rent the apartment from Tuttofuoco, in order to host their own project space, Peep-Hole. Under their aegis, the relationship between institutional aspirations and independent roots also continued. While on one hand Peep-Hole set out as a space in which to investigate contemporary artistic practices through a programme of exhibitions, conversations and events, its most ambitious aspiration was to achieve that aim through the Six Ways to Sunday project, which set up relationships with national and international institutions, thus shifting from the self-run hosting of solo shows by up-and-coming international artists to co-curatorship projects, in other words constituting the Milanese tenant of other centres willing to welcome an intervention project.

This contamination between institutional paths and independent spaces is also the result of the experience of the three curators who work for private foundations and museum institutions, while contributing to the independent magazine *Mouse*, with which they have started to put together a series of publications based on artists’ writings, entitled *Peep-Hole Sheets*. To this day, three issues have been printed, featuring the words of Dora Garcia, John Miller and Liam Gillick. In this brief history, which has only been barely sketched out in these pages, Panfilo Castaldi seems to have taken on the role of the palimpsest, insofar as over the years the production of artistic contents has stratified and grown spontaneously on the terrain of ambiguity and contamination, divulgation and experimentation poised between for- and non-profit.

1 Massimo De Carlo, March 2010, in an interview with the artist.

2 The exhibition featured works by: Mario Airò, Enzo Buonauguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Chiyoko Miura, Lilliana Moro, Andrea Rabbiosi, Bernhard Rüdiger, Antonello Ruggieri, Adriano Trovato and Francesco Voltolino.

3 A nonprofit cultural association run by the curators Anna Daneri, Vincenzo De Bellis and Bruna Roccasalva. Peep-

Hole first opened on 27th November 2009 with Thanksgiving, a Benefit Show of artists who donated their works to support the activity and programming of the project space: www.peep-hole.org

4 M. De Carlo, *Ibid*.

5 Apart from the Novi Ligure show, we might remember other exhibition events of outstanding critical clear-mindedness such as the *Conto Terzi* show in Soncino, and the 1988 edition of Volpaia.

6 An example of the early days of cooperative relationships between private galleries was the double solo show by Stefano Arienti, held at the same time in the De Carlo Gallery and in that of Claudio Guenzani, inaugurated in April 1991.

7 All the following artists contributed to the production of the magazine: Mario Airò, Vincenzo Buonauguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Dimitris Kozaris, Chiyoko Miura, Giuseppina Mele, Lilliana Moro, Andrea Rabbiosi, Antonello Ruggieri, Bernhard Rüdiger, Massimo Uberti, Adriano Trovato and Francesco Voltolino.

8 G. Ciavoliello, *Dagli anni'80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, artshow edizioni – published by Juliet, Milano – Trieste, 2005, p. 40.

9 Bernard Rüdiger's intervention was published for the first time in *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi ovvero: tirar correndo*, edited by Gino Di Maggio and Gianni Sassi, MilanoPoesiaArte, Milano, p. 20-21, 1992. The volume was unpublished, and had been conceived as the catalogue of an exhibition on the Milanese space curated by Giacinto Di Pietrantonio. The quotation is taken from the transcript of a conversation held by Rüdiger and the other artists of the group at the Artistic Lyceum of Piacenza on 25th January 1992, curated once again by Di Pietrantonio. The book is also cited in G. Ciavoliello, *op. cit.* I would like to thank Bernard Rüdiger for his great generosity and help during my research. Thanks are also due to Mario Airò, Stefano Arienti, Massimo De Carlo, Giacinto Di Pietrantonio, Patrick Tuttofuoco and Peep-Hole for their time.

10 Mario Airò in *Io e l'Altro*, edited by Sergio Risaliti and Adriano Trovato, published by Tag, Udine, 1992, p. 4.

11 S. Cincinelli, in *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi*, *op. cit.*, p. 86.

12 *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi*, *op. cit.*, p. 21. *Avanblob* was purchased as a whole by Tullio Leggeri.

13 Cf.: G. Ciavoliello, *op. cit.*, p.50.

14 Airò's first solo show at the De Carlo Gallery dates back to November 1991.

15 De Carlo, *ibid*.

16 The first of these initiatives was the solo show by Alicja Kwade, organised in collaboration with the Museion – Bolzano, opened on 24th March 2010.

17 Each issue, distributed in 1000 numbered copies, is dedicated to a single artist invited to contribute an unpublished text, the contents and format of which are entirely free. The texts are published in the original language, along with translations in English and Italian. Images are deliberately excluded.

ITA

Spaces of Independence

FRANCESCO GARUTTI –
CRITICO

Una sequenza di conversazioni* intergenerazionali.

Alcuni artisti italiani raccontano le storie degli spazi indipendenti a Milano dal recente passato a oggi, discutono dei format espositivi e della loro esperienza a Viafarini.

**Conversazioni con artisti avvenute in diversi momenti e luoghi di Milano.*

Francesco Garutti: La mostra presso la fabbrica abbandonata della Brown-Boveri¹ a Milano è stata un'esperienza decisamente nuova nel panorama artistico italiano a metà degli anni '80. Potresti raccontarci la storia di questa mostra?

Stefano Arienti: Tutto fu organizzato dagli studenti del corso di Corrado Levi² presso la Facoltà di Architettura a Milano. Il corso di Corrado nella prima metà degli anni '80 era sostanzialmente un corso d'arte. Si occupava dell'eccellenza e della qualità in campi diversi, al fine di dare agli studenti dei riferimenti che non fossero solo legati all'architettura e dare loro un'idea sintetica, ma precisa di "qualità nella creazione artistica". Con Corrado Levi in aula ci si occupava d'arte, d'architettura così come di musica e di letteratura. Oltre ad incredibili lezioni su Alighiero Boetti o Carla Accardi per esempio, Corrado invitava in facoltà tutti gli artisti d'arte contemporanea con i quali era in contatto e che riusciva a far transitare da Milano; in questo modo passavano per il suo corso figure come Tony Cragg, Daniel Buren o Carol Rama, ma anche personaggi provenienti da mondi diversi come il mago Alexander, cha faceva esperimenti di fronte a noi, Cinzia Ruggeri, Denis Santachiara, Ringo il barbiere dei punk, Nicola Guiducci dj e fondatore del Plastic. Era un corso nel quale davvero si intrecciavano linee e modelli di creazione delle arti molto diverse, specchio della Milano di allora, città che stava perdendo il suo unico carattere industriale, aprendo ad altri mondi e discipline come la moda, il design e molto altro. Lui aveva un rapporto molto forte con NY, era andato a vivere lì. In quegli anni le esperienze del graffitismo

e l'East Village avevano segnato un forte rinnovamento sulla scena; due stagioni che avevano in qualche modo investito Milano; penso alla mostra di Salvatore Ala sui graffitisti e a quella di Francesca Alinovi alla Galleria del Sagrato o a Keith Haring che era venuto qui per realizzare il negozio di Fiorucci. Tornando in Italia, dopo aver vissuto proprio l'esperienza dell'East Village, Corrado aveva trasportato qui alcuni elementi che aveva captato oltreoceano, ad esempio le esperienze di incursioni degli artisti in spazi abbandonati della città, precisamente nella zona lungo il fiume Hudson. Gli studenti di Levi furono conquistati da questi racconti di nuovi scenari newyorkesi e decisero di provare a replicare un episodio simile a Milano.

FG: Corrado Levi non ebbe nessun ruolo da curatore quindi, fu un'iniziativa spontanea di un gruppo di giovani studenti, giusto?

SA: Sì, Levi compare nella mostra, ma non ebbe nessuna funzione organizzativa.

Alcuni erano giovani che frequentavano le sue lezioni, altri erano solo amici e amici di amici. Attraverso il passaparola si era creato un gruppo di persone. Io frequentavo Agraria in quegli anni, ma mi ero spesso affacciato al corso di Corrado al Politecnico. Nell'autunno dell'84, mi invitarono ed iniziai a frequentare l'edificio abbandonato dell'azienda elettrotecnica svizzera Brown Boveri. Un rudere industriale invaso dalle piante appena dietro la Stazione Garibaldi a Milano. Il luogo era meraviglioso, aveva un sapore di campagna direi. Ricordo che anche alcuni studenti dell'Accademia di Brera furono invitati a lavorare nella fabbrica abbandonata. Ipotizzarono di sistemare lo spazio, di ripulirlo per poi allestire i lavori. Gli organizzatori veri e propri della mostra, M. Sacchi, E. Giorcelli, S. Sevegnani, F. Garbelli e altri ancora, avevano un'intenzione decisamente diversa, volevano lasciare tutto com'era, ambientando dentro questo luogo delle opere da costruire lì.

FG: L'approccio degli studenti dell'Accademia, fu molto istituzionale, lontano dalla vostra attitudine e atmosfera, era-

no distanti dal tipo di studi e percorsi che avevano portato all'arte il vostro gruppo. Questo mi sembra un punto cruciale. La sensazione è che quella sia stata una mostra nella quale germinava un modo nuovo, una certa ariosità, la nascita di un paesaggio inedito nell'arte italiana, lontano dall'idea di autorialità che aveva fortemente caratterizzato un'esperienza di poco precedente come era stata la Transavanguardia. La mostra ha rappresentato un'importante momento di passaggio. Che ne pensi?

SA: È così, e poi fu a Brown Boveri che conobbi Amedeo Martegani e Marco Mazzucconi per esempio. Amedeo studiava Architettura e Mazzucconi Psicologia. Il nostro approccio prevedeva delle lunghe esplorazioni di questa rovina abitata dalla natura; salivamo sui tetti, nei sotterranei. Le mie opere nacquero proprio cercando una sintonia con quello spazio. Realizzai alcuni lavori che ho chiamato *Muffe*, ottenuti colorando con dei gessetti i muri scrostati, corrosi, colorati dalla ruggine, ricoperti di muffa e muschio, sottolineando le parti in cui le superfici si sfaldavano. Frequentammo Brown Boveri per alcuni mesi, dall'autunno dell'84 alla primavera dell'85, lavorando, esplorando, incontrandoci; a volte lavoravamo nello spazio senza nemmeno incrociarci, inconsapevoli di chi fosse presente quel giorno nella fabbrica tanto lo spazio era enorme, ricco di angoli, luoghi e punti nascosti dal verde che lo invadeva. A Maggio dell'85 ci fu una vera e propria inaugurazione. Ricordo i lavori di Antonio Maniscalco e un sole realizzato inchiodando delle assi di legno bruciate realizzato da Martegani e Mazzucconi. Dopo qualche tempo eravamo in molti e i lavori si stratificavano.

FG: Da questo racconto che fai immaginare le opere come organismi naturali che si consumavano e logoravano come l'architettura stessa... Chi documentò e tirò le fila di questo momento?

SA: Incontrammo il giovanissimo Giò Marconi, lui raccolse fotografie e brevi testi e realizzò un piccolo booklet, insieme al film di Giuseppe Baresi che proiettammo allo Studio Marconi, si tratta di uno dei pochi documenti rimasti di quel

singolare episodio nel cuore della città.
(...)

FG: Questa mostra ha rappresentato una novità per il "giovane" sistema dell'arte di allora?

Amedeo Martegani: Come 'novità' - secondo me - c'era la volontà di agire in un porto franco, uno spazio libero, senza vincoli nè commerciali nè alcuna committenza.

Questo ora sembra assurdo, no? Nessun retro-pensiero nè alcuna copertura.

Direi che il fenomeno "specchio di Alice" di Brown Boveri è stato creare degli artisti che non avevano la minima idea di esserlo nè di farlo. Eravamo tutti studenti di altre cose, certo non d'arte..

FG: In che tipo di luogo si trasformò l'architettura di Brown Boveri durante i mesi della vostra frequentazione? E' singolare la coincidenza temporale con *I ritratti di fabbriche*³ di Gabriele Basilico, esposti al PAC nel 1983 e il lavoro esplorativo sulle trasformazioni del paesaggio contemporaneo con la Mission Photographique de la D.A.T.A.R⁴ in Francia. Erano anni in cui si iniziava a guardare al paesaggio con occhi diversi...

AM: Non avevamo nessuna consapevolezza, non eravamo professionisti. La fabbrica per noi poteva essere anche un cratere, per noi non aveva nessuna importanza.

Il bello era alzare la lamiera che chiudeva lo spazio e entrare in questo luogo gigantesco proprio in mezzo alla città. Si è trattato di una specie di 'Zona', l'abusatissima metafora tarkovskiana. Pensa a un russo, braccato, che cerca di riposarsi dopo aver saltato un fosso, i cani dietro i muri, le nuvole basse, acqua che cola non sai da dove, lamiere e piante sinistre ovunque.

FG: Si è trattato di un enclave, sospesa tra passato e futuro, estranea ed indifferente alla città alla quale apparteneva. La percezione del tempo mi sembra un tema importante per descrivere quell'esperienza.

AM: Sì, nello spazio si viveva un tempo stranamente immobile e senza tracce precedenti. Mancava il tempo medio, quello della decadenza, sembrava si

fosse passati dall'azione alla scomparsa, senza mezzi toni. Senza testimoni. Questa sospensione aiutava molto a concentrarsi sul proprio vuoto, direbbe l'insegnante di yoga alla prima lezione e ognuno si era scelto la propria stuoia, su cui arrotolava le sue cose, ne trasciava delle altre, faceva, disfaceva, bruciava, cose così.

Nell'ottobre del 1984, la Fabbrica viene scoperta da un gruppo di artisti. La Fabbrica, abbandonata da circa 20 anni e in rovina; si estende su 20.000 metri quadrati ed è situata tra via F. Confalonieri e via G. De Castilla. Iniziano così i primi lavori - ad opera di Andrea Andronico, Francesco Garbelli, Elena Giorelli, Milo Sacchi, e Stefano Sevegnani. L'invito a lavorare nella "Cattedrale" - come incomincia essere chiamata la Fabbrica - viene poi esteso ad altri artisti, che vi lavorano tra rovine con lamiere stracciate, vetri rotti, terra e muffa. Alla mia prima visita alla Fabbrica sono stato accompagnato da Nicola Gianmaria. Ho subito chiesto a tutti gli artisti di registrare e documentare la loro esperienza di lavoro (lavoro che per sua natura si poneva come effimero e interamente giocato sull'attualità). Salvatore Licitra ha fatto le fotografie. Giuseppe Baresi ha realizzato il video.

Giò Marconi.

FIG 9

FIG 9

Testo del gallerista Giò Marconi estratto dal piccolo catalogo creato a documentare il progetto alla Brown Boveri. - Text by the gallerist Giò Marconi taken from the small catalogue created to document the Brown Boveri project.



FIG 10



FIG 11



FIG 12



FIG 13

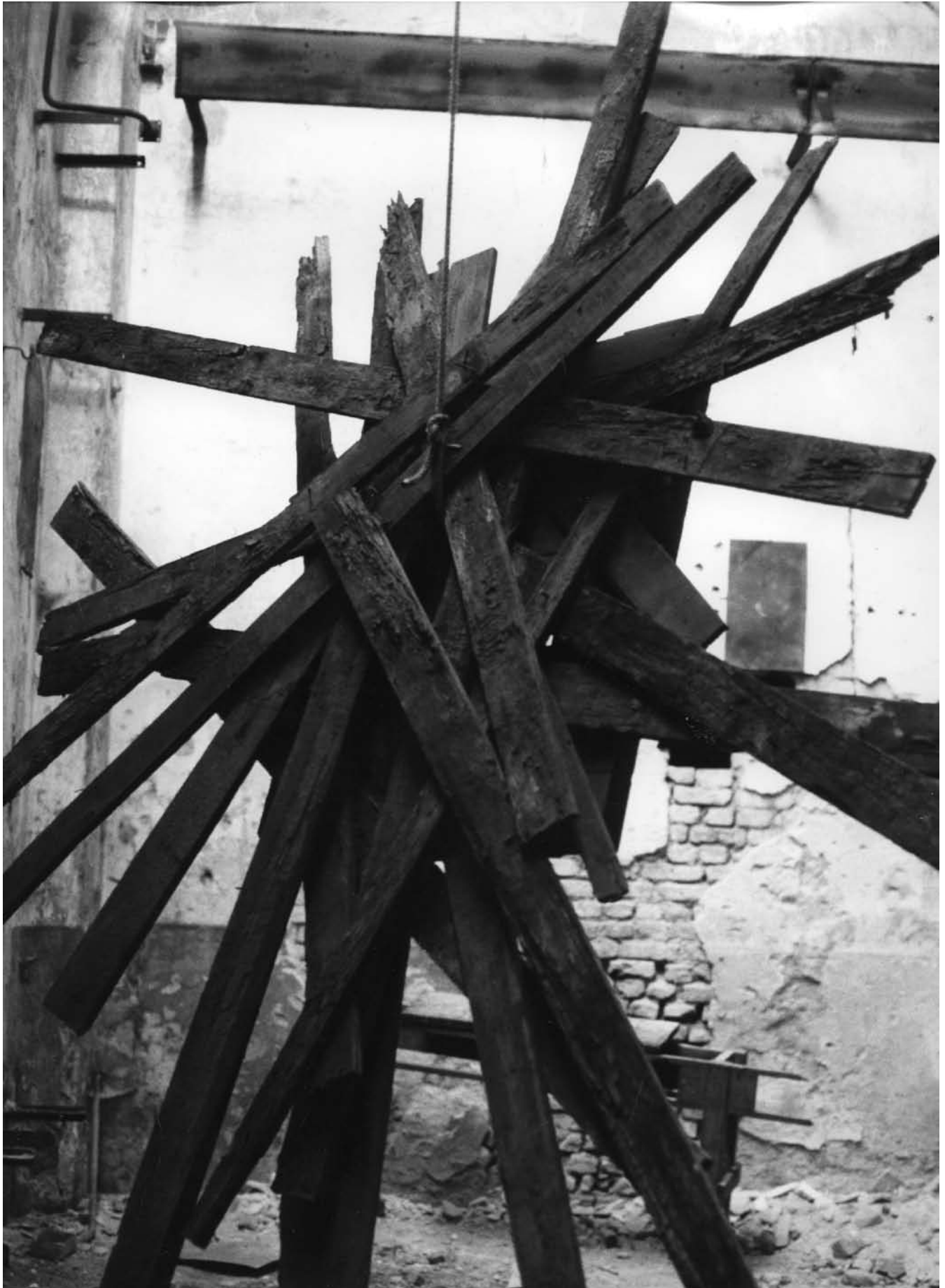


FIG 14



FIG 15

FIG 10 — 15 Installation views at Brown Boveri, Milan. Photo by Salvatore Licitra

CHAPT # 9 - FROM LAZZARO PALAZZI TO VIA FUGGI

FG: Da uno spazio libero e sperimentale ad un altro luogo unico e multiforme che nacque a Milano poco dopo. Potresti raccontarmi brevemente la storia di A+Mbookstore? Mi interessa molto anche l'origine del nome.

AM: Tecnicamente, nasce nel 1993 per corrispondenza, poi trova una sede terrestre, nel 1998 mi pare apra in via Tardino 30, resiste per circa 11 anni e poi viene riassorbito nel web.

A+Mbookstore inizia proprio per il desiderio di avere una monografia di Bruce Nauman, quella di Coosje van Bruggen. Provavo a cercarla a Milano nel 1992 senza assolutamente nessun riscontro. Chiedevo un autore sconosciuto in un libro straniero non distribuito, in inglese. Ho pensato che non fosse possibile, si doveva trovare un'alternativa e l'introvabile non era il raro, era il semplicemente impossibile in Italia. Rintracciai il volume via Koenig, altro faro unico in Europa. Da lì ho iniziato a raccogliere e ri-distribuire. A+Mbookstore non è un'occupazione commerciale, è una condivisione di saperi e fonti necessarie direi fatta con una certa propensione allo sfarzo e alla regalità ...

Le contingenza, diciamo il feedback, non ha permesso che si potesse evolvere ed è tornata ad essere una macchina per cercare e trovare, quindi vive meglio sul web.

FG: Un vero e proprio hub editoriale nato nei primi anni '90. Nello spazio di via Tardino avevano luogo anche piccole mostre o sbaglio?

AM: Sì, esposizione di libri, proposte di libri mai richieste, visione di libri e oggetti mai visti prima (...) e sì, qualche mostra, e poi concerti.

A fotografi di diversa provenienza, ma tutti accomunati dallo status di autore, viene chiesto di rappresentare situazioni ambientali specifiche: città', periferie, campagna, coste, riconoscendo loro la massima libertà creativa. La DATAR, tappa storica nella fotografia di paesaggio e architettura, consacra però definitivamente il medium fotografico come strumento culturale dell'epoca contemporanea, e arriva a saldare l'autonomia artistica con la funzione sociale.

FG: E l'origine del nome?

AM: Nasce da un'attività che avevo precedentemente che si chiamava Art & Mass ed era una 'associazione anonima' di artisti che realizzava progetti per l'industria: oggetti, stand per le fiere, proposte di allestimento. Ci siamo divertiti, A&M permetteva di discutere proprio sull'idea del lavoro e non sulla propria griffe, molto divertente.

FG: Mi sembra decisamente interessante e molto all'avanguardia immaginare degli

"allestimenti anonimi" dispersi sul mercato, di varia natura e differente scala. Un progetto indiscutibilmente parte del vostro modo di lavorare da BB in poi, un modo ancora più interessante di occupare lo spazio e di essere indipendenti in fondo...

AM: Sì, e l'origine del nome ha come riferimento appunto Art & Craft...

(...)



FIG 16

FG: Nel frattempo nella zona di Porta Venezia a Milano, in Via Lazzaro Palazzi si chiudeva un'importante esperienza autogestita fondata da alcuni giovani artisti formati con Luciano Fabro all'Accademia di Brera.

Mario Airò: Lo spazio di Lazzaro Palazzi, aveva un programma quasi mensile che si inaugurò nel Marzo del 1989, l'ultima mostra fu nell'Ottobre 1992. Le premesse, una sorta di dichiarazione di intenti, fu gettata nel 1988 già con la mostra *Politica; del, per o riguardante il cittadino*⁵ a Novi Ligure organizzata insieme ad alcuni artisti che avevano frequentato e lavorato negli spazi della Casa degli Artisti di Fabro e Nagasawa in Corso Garibaldi 35. Con L. Quartana, E. Buonaguro, P. Almeoni e A. Trovato, si creò un collettivo di lavoro che invase con circa settanta opere la cittadina di Novi. Avevamo ancora negli occhi *Chambres d'Amis* curata da Jan Hoet a Gent nel 1984. La nostra intenzione fu di portare l'arte sì nella città, ma senza una vera mediazione, senza filtri, niente a che vedere con ciò che anni avanti sarà definito relazionale; il nostro sguardo era stato influenzato dalle esperienze Fluxus, da un certo tipo di concettualismo e di attivismo politico se vogliamo, più che dalle vicende del post-modernismo. La nostra intenzione è sempre stata quella di produrre uno spostamento, ri-concepire il formato. Per un'altra delle nostre primissime esposizioni, "Comodosa scattosa risparmiata" alla Primo Piano Gallery a Milano nel '89, invitati da Angela Vettese che curò la mostra, decidemmo di non proporre i lavori nello spazio della galleria, ma di far durare l'evento una sera sola, di presentare le opere nelle nostre macchine ferme in strada e poi portare tutto via ripartendo quella stessa sera. C'è un termine molto bello e molto drammatico, che descrive il tipo di romanzo nato in quegli anni in America nel quale potrei dire di riconoscere l'atmosfera dei nostri lavori di quegli anni, ed era *avanpop*, in qualche modo simile per assonanza al titolo della nostra mostra collettiva da Massimo De Carlo nel 1990 *Avanblob*. Racconta di una generazione di scrittori mossa da un forte desiderio di avanguardia, generazione nata però già nel mondo della cultura di massa e

del pop.

Liliana Moro: Nello spazio il lavoro era decisamente parte di una ricerca rigorosa, un'esplorazione continua teorica e dialogica che trovava poi la sua formalizzazione nell'opera, nel luogo dell'opera. Usare la dicitura "spazio" di Via Lazzaro Palazzi era organico all'idea di produrre letteralmente "spazio", attraverso i lavori ma anche attraverso i contenuti della rivista *Tiracorrento*, che veniva distribuita in tutta Italia e redatta dagli artisti. La pubblicazione era l'altra metà del progetto dello spazio, piattaforma integrata di discussione alla quale io iniziai a prendere parte dopo i primi numeri. In qualche modo la nostra riflessione era vicina a molti temi di grande urgenza oggi come la ri-definizione del formato della mostra stessa. Quale il ruolo dell'opera come dispositivo in grado di produrre cultura? La grande differenza con allora credo oggi stia nel forte interesse per la processualità, la distribuzione e la comunicazione; per noi la riflessione aveva luogo nell'opera, lì si concentrava tutto. La nostra intenzione fu quella di non avere condizionamenti dal mercato, di lavorare insieme, ma con autonomia. Non volevamo passare direttamente in galleria, spesso le nostre opere erano anche di difficile esportazione; penso al lavoro di Buonaguro quando tolse la polvere dalle fughe delle piastrelle dello spazio per scrivere le iniziali del nome della moglie e suo, o a quando invitammo Marco Cingolani che realizzò una bellissima natività che si poteva osservare solo da fuori, dalle finestre sulla via, senza poter entrare mai nello spazio...

FG: Che cosa voleva dire essere "indipendenti" per voi allora? Mi sembra cruciale provare a riflettere oggi su questo tema attraverso un confronto tra passato e presente. Provare a riflettere su questa questione alla luce di un recente moltiplicarsi dei modi di produzione e dispersione dei contenuti veicolati dal sistema dell'arte

Bernhard Rudiger: Penso che effettivamente essere indipendenti allora era certamente cosa diversa da quello che vuol dire oggi indipendenza. Verso la metà degli anni ottanta si stava sviluppando quel pensiero post-moder-

no che voleva che ogni manifestazione espressiva, politica, individuale, fosse senza spessore, nel senso di essere semplicemente un'espressione di vitalità in un fluire di eventi e di accidenti fuori dal controllo del volere del singolo. L'irruzione di questo pensiero, che si vuole il rappresentate di ciò che accade dopo il moderno, dopo quel periodo della storia umana in cui l'uomo pensava le proprie azioni come dettate da una volontà di cambiamento, ha creato una condizione nuova, negando l'esperienza e la conoscenza del passato, esperienza necessaria per immaginare qualsiasi cosa concretamente diversa. Richiamarsi ad un'indipendenza creativa voleva dire in quegli anni affermare la necessità di una forza individuale, la singolarità della forma, la necessità di un dialogo con le forme che ci hanno preceduti per poter pensare quelle a venire. (...)

Ripensare le forme, il luogo della mostra, l'informazione sull'opera e la sua pubblicazione, erano dei modi per pensare quello che con le parole di oggi chiamerei l'orizzonte dell'opera. Si tratta di quel luogo complesso e necessario che dà ad ogni forma la possibilità di essere vista distintamente e quindi significativamente rispetto a tutto ciò che accade e a tutto ciò che vediamo dietro l'opera. La singolarità della nostra azione in quegli anni, credo che si basasse su questa presa di coscienza dell'importanza della forma (nel senso largo del termine di "Gestalt", forma che mentre la si scopre è già attiva e sta dando forma al nostro sguardo). Pensavamo la forma come un'azione, quindi fortemente individuale, nel senso in cui ognuno percepisce il mondo attraverso le proprie conoscenze ed il proprio corpo che è unico. Eppure affermavamo al tempo stesso che una forma creata ha un valore fortemente politico, come nel titolo della mostra "Politica; per, del o riguardante il cittadino" che nell'88 precede la creazione della rivista e dello Spazio. Abbiamo voluto dare importanza allo sguardo individuale, sia dell'artista che dello spettatore, come elemento fondamentale per pensare la cosa collettiva. Si trattava in fondo di riproporre la possibilità di una prospettiva capace di integrare il futuro allo sguardo che portiamo sul nostro tempo. La parola "cultura" contiene esattamente quest'idea di



FIG 17



FIG 18

FIG 17 — 18 Bernhard Rüdiger, *L'Angelo sterminatore*, 1989, installation views at Spazio Lazzaro Palazzi, Milan

futuro per cui si coltiva un terreno perché porti frutti, cioè dia nascita a forme nuove.

(...)

FG: Dai primi anni '90 in poi le gallerie milanesi hanno iniziato ad arricchire i loro programmi, lo spazio di ViaFarini a Milano iniziava a proporre mostre di artisti giovani ed emergenti. Quasi tutto il panorama dell'arte italiana è in qualche modo passato di lì. Quanto è necessario per gli artisti incontrarsi in un luogo così? Che cosa significò per voi l'esperienza di Via Fiuggi in quel momento?

Giuseppe Gabellone: Eravamo tutti studenti di Alberto Garutti a Bologna, quando lui si trasferì a Milano, all'Accademia di Brera, un gruppo di noi decise di seguirlo e l'appartamento di Via Fiuggi divenne lo spazio comune dove vivere. Lo spostamento avvenne in un momento per noi di grande crescita: vivere insieme voleva dire parlare e scambiare contenuti 24 ore su 24, è stato un momento di formazione estremamente energetico. Stavamo svegli sempre, lo spazio era spessissimo attraversato da molte persone, Massimo De Carlo a volta trascorreva addirittura la notte nell'appartamento e anche Maurizio Cattelan passava di lì di frequente.

Diego Perrone: Sì, ricordo che c'era sempre qualcuno sveglio in Via Fiuggi con cui parlare.

GG: Simone Berti per esempio era sempre in piedi; la possibilità di confrontarci continuamente fu importante. La vita da studenti, mescolata alla voglia di fare, una città nuova e l'attenzione che il sistema dell'arte a Milano ci dedicava, avevano costruito una atmosfera fertile.

DP: Era facile scoprire cose nuove vivendo lì: il flusso di informazioni era maggiore. Raccoglievamo molti contenuti, semplicemente perché eravamo in tanti in uno stesso luogo e imparavamo molte cose senza fatica. Però non abbiamo mai avuto davvero l'esigenza di costituire davvero un gruppo di lavoro, perché vivevamo già in un ambiente comune, esisteva già una nostra atmosfera, questa era costituita dal corso stes-

so di Alberto e dall'appartamento di Via Fiuggi.

GG: E la mostra *We are Moving* proprio a Viafarini nel 1994, fu l'esordio di tutto questo. Curata da Alberto Garutti e da Roberto Daolio la mostra in qualche modo presentò l'arrivo di un nuovo gruppo di artisti, di persone a Milano. Non conoscevamo ancora Viafarini, eravamo ancora inesperti, ma avevamo la piena consapevolezza di voler essere artisti. Il corso di Garutti a Brera si basava proprio su questo presupposto. Ogni opera che si presentava in aula era in qualche modo un momento decisivo.

Alberto ci parlava del sistema dell'arte che aveva luogo intorno a noi, ci forniva informazioni pratiche, ci indicava le mostre da vedere. Il corso non aveva

nessun tipo di atmosfera accademica, in aula si parlava di cose reali: cioè d'arte, del sistema dell'arte e dei suoi molteplici contenuti, presupponendo come necessaria e indispensabile la sua frequentazione.

FG: L'anno dopo ci fu *Transatlantico*⁶, sempre in Viafarini no? La mostra fu una collettiva di giovani artisti che si trasformò in una sorta di workshop, curato da Giacinto Di Pietrantonio e da mio padre. Ognuno di voi invitò in mostra una figura estranea al mondo dell'arte, i vostri lavori furono così in qualche modo accompagnati e completati da un racconto parte del vostro immaginario. Paola Pivi presentò *Gomma*, figura della scena alternativa e punk di quegli anni, Sarah Ciracì invitò il Teatro Valdoca e così via. La mostra si



FIG 19



FIG 20

FIG 19 — 20 From top: Giuseppe Gabellone, *We are moving*, 1994, still from video. Exhibition view of *We are moving*, 1994, Viafarini, Milan, curated by Roberto Daolio and Alberto Garutti



FIG 21



FIG 22



FIG 23



FIG 24

FIG 23 Stefania Galegati, *Senza titolo*, 1994, apples, dimensions variable, Viafarini, Milan

chiuse con un'asta dei lavori in cui Sergio Casoli fu invitato a fare il battitore. Poi quale fu il passo seguente? A quali scenari guardavate? Che cosa successe dopo queste due mostre?

DP: Sì esatto, io ricordo che invitai una persona a tenere una lezione sulle icone russe...

I nostri riferimenti in Italia sin da subito iniziarono ad essere le gallerie, semplicemente perché le opere e gli artisti che volevamo vedere li trovavamo lì. Erano la nostra finestra su un modo di cose ed informazioni. Se volevi vedere Paul McCarthy o Carsten Höller andavi da Guenzani o da De Carlo. In questo il lavoro delle gallerie in quegli anni è stato eroico. E quello delle gallerie è stato anche il mondo che abbiamo incrociato e nel quale siamo stati buttati appena dopo l'Accademia e le prime mostre in Viafarini.

Lo svantaggio è stato però in qualche modo perdere la possibilità di un contesto. Per contesto intendo uno spazio, una sorta di circolazione di cose ed idee tra la merda e l'eccellenza dalle quali poi emergono contenuti e racconti.

Il contesto è la storia comune che ti rende riconoscibile anche all'estero, che colloca un artista in un panorama, uno scenario. Il nostro lavoro sembra essere più ermetico di quello di certi artisti europei o americani, che sono solitamente più secchi.

Privi di scenario si rimane unità separate, più deboli.

Dai mondi in qualche modo "low-cost" degli spazi indipendenti non solo escono delle eccellenze, ma anche delle chiavi di lettura di un insieme. Ed è importante che le generazioni si stratifichino davvero e non si contrastino e si sparino come è successo in Italia negli ultimi decenni. Qui è mancata continuità di tradizione e relazione tra i gruppi di artisti. Tra maestri e discepoli, tra giovani e giovanissimi.

GG : Si è così, in fondo un po' per colpa nostra un po' per colpa della mancanza di un sistema strutturato in grado di costruire delle piattaforme comuni, noi potremmo definirci in qualche modo orfani. In Italia si è sempre costituito un

paesaggio fatto di cellule isolate, iniziative private, ma senza la possibilità di un riconoscimento all'estero. La nostra è una piccola storia di molte singolarità più o meno funzionanti. E se siamo dei singoli in fondo è anche per mancanza di stratificazione, scambio e continuità di tradizione.

DP: Esatto, il paesaggio italiano policentrico ha creato clamori ed individualità, in verità crepacci, non contesti. Il disseminarsi su tutto il territorio italiano di nuovi spazi indipendenti, di nuovi artist-run spaces. credo davvero non possa che fare bene. Vuole dire una cosa semplice, ma rivelatrice cioè che c'è molta gente che si vuole occupare d'arte e non potendo tutti avere una galleria ed essere subito produttivi, si auto costruiscono il proprio spazio, tutto ciò è assolutamente ipervitale. Spero che da questo proliferare di luoghi possano nascere auto generarsi scambi e relazioni, un magma comune che in tren'anni in Italia forse non si è mai creato.

1 "Nell'Ottobre del 1994 la Fabbrica viene scoperta da un gruppo di artisti. La Fabbrica, abbandonata da circa 20 anni e in rovina: si estende su 20.000 metri quadrati ed è situata tra Via Confalonieri e Via G. De Castilia" Giò Marconi, brano tratto dal piccolo catalogo realizzato per documentare il progetto.

2 "Corrado Levi è un seguitissimo docente di composizione presso la facoltà di Architettura di Milano che da qualche anno ha esordito anche come artista accanto ad una fitta schiera di giovani: difficilmente potrebbe essere sopravvalutato il suo ruolo di animatore culturale, ponte ideale tra l'arte della sua giovinezza anagrafica e quella di questi ultimi anni '80" da Angela Vettese "Diari d'arte postmoderni", *Il Sole 24 Ore*, n.84, 26 marzo 1989.

3 *1978-1980 Milano. Ritratti di fabbriche*, Gabriele Basilico, ricerca presentata nel 1983 al PAC Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano.

4 *Mission Photographique de la D.A.T.A.R.*, noto grande progetto di documentazione delle trasformazioni del paesaggio contemporaneo voluto dal governo francese.

5 In mostra opere di: M. Airò, P.Almeoni, V.Buonaguro, M. Chiyoko, M. Cianciotta, M. Cirino, E. Crisanti, I. Davi, M.Donati, S. Dugnani, F. Fusi, K. Komagata, D. Kozaris, R. Marossi, A. Mazzara, G.Mele, L.Moro, A.Ortelli, M. Paternostro, L. Quartana, A. Rabbiosi, M. Reginato, A. Rocco, B. Rudiger, A.Trovato, C.Vendrami.

6 *Transatlantico*, 1995, Viafarini, a cura di Giacinto Di Pietrantonio e Alberto Garutti

ENG

Spaces of Independence
FRANCESCO GARUTTI –
CRITIC

A series of intergenerational conversations.*

A number of Italian artists tell stories of independent spaces in Italy, from the recent past to the present. They also discuss exhibition formats and their experiences in ViaFarini.

* *Conversations with artists held at different times and in different places around Milan.*

Francesco Garutti: The exhibition at the abandoned Brown-Boveri factory¹ in Milan was a decidedly new experience on the Italian art scene in the mid '80s. Could you tell us the story behind that exhibition?

Stefano Arienti: It was all organised by the students on Corrado Levi's² course at the Faculty of Architecture in Milan. Corrado's course in the first half of the '80s was substantially an art course. He dealt with excellence and quality in a range of different fields, with the aim of providing students with points of reference that were linked not only to architecture, and giving them a concise yet precise notion of "quality in artistic creation". When Corrado Levi was lecturing, the lessons ranged from art to architecture to music to literature. Apart from his incredible lessons on Alighiero Boetti or Carla Accardi for example, Corrado invited to the faculty all the contemporary artists that he was in contact with whenever they were passing through Milan. In this way, people like Tony Cragg, Daniel Buren or Carol Rama came into his lessons, and also figures from altogether different worlds, like Alexander the magician, who carried out experiments right in front of us, Cinzia Ruggeri, Denis Santachiara, Ringo the punk barber, and Nicola Guiducci, DJ and founder of Plastic. It was a course in which there really was an interchange of diverse lines and models of artistic creation, a mirror of Milan of the times: a city that was shaking off its exclusively industrial nature, opening up to other worlds and disciplines such as fashion, design and much more. He had a very close relationship with New

York, and he had lived there for a while. In those years, the graffiti experience and the East Village had brought about a strong sense of renewal to the scene; two seasons which had certainly influenced Milan heavily. I'm thinking here of the Salvatore Ala exhibition on graffiti artists, and that by Francesca Alinovi at the Galleria del Sagrato, or Keith Haring, who came here to design the Fiorucci store. On his return to Italy after his East Village experience, Corrado brought back some of those elements that he had come into contact with stateside: for example, the notion of interventions by artists in the abandoned spaces of the city, precisely in the area along the Hudson River. Levi's students were very taken with these stories of new scenarios in New York, and decided to try and put together a similar experience.

FG: So Corrado Levi never played a role in the curatorial side; it was a spontaneous initiative set up by a group of young students, is that right?

SA: Yes, Levi appeared in the exhibition, but he had no organisational role. Some of them were young students who followed his lectures; others were just friends and friends of friends. A group of people was formed through word of mouth. I was attending a course on agricultural studies at the time, but I often joined in to follow Corrado's lectures at the Polytechnic. In autumn '84, I was invited along and I started to frequent the abandoned building that belonged to the Swiss electronics company, Brown Boveri. An industrial ruin, invaded by plant life, just behind Garibaldi Station in Milan. I thought the place was wonderful; it felt like being in the countryside. I remember that a number of students from the Brera Academy were also invited to work in the abandoned factory. Their idea was to sort out the space, to clean it up and then display their works there. However, the real organisers behind the exhibition, who were M. Sacchi, E. Giorcelli, S. Sevegnani, F. Garbelli and others, had a decidedly different intention: they wanted to leave it all as it was, creating works right there that might fit into that environment.

FG: The approach of the Academy students was very institutional, far-removed from your outlook and atmosphere; they were very distant from the kind of education that had led your group to approach art. This seems to be a key point. The sensation is that that was an exhibition in which a new approach was budding, one with a certain airiness, the birth of a scene which was entirely new to Italian art, far from the idea of authorship which had so strongly characterised the season that preceded it: the Transavanguardia movement. The exhibition represented an important moment of transition. What do you think?

SA: That's right, and then it was at the Brown Boveri that I met Amedeo Martegani and Marco Mazzucconi for example. Amedeo was studying architecture and Mazzucconi psychology. Our own approach consisted in long explorations of this ruin overrun by nature; we got up onto the roofs, into the basements. My works came about searching for a form of empathy with that space. I produced a number of works that I called *Muffe* (Moulds), by using coloured chalks to shade the flaking, corroded walls, stained by rust and covered in mould and moss, highlighting the parts in which the surfaces were falling off. We frequented the Brown Boveri for a number of months, from the autumn of '84 until spring '85, working, exploring, at times bumping into each other, often without even seeing each other, as the space was enormous, full of nooks and crannies, with corners hidden away by the pervasive greenery. It wasn't until May '85 that there was a real inauguration. I recall the works by Antonio Maniscalco and a sun created by nailing together some charred wooden planks, created by Martegani and Mazzucconi. After a while there were a lot of us working there and the works were all there, one on top of the other.

FG: From the description you make, I imagine the works like natural organisms being worn away like the architecture itself... Who documented this moment and drew the conclusions?

SA: we met the very young Giò Marconi; it was him that collected the photo-

graphic documentation and brief texts, and produced a little booklet. Along with the film by Giuseppe Baresi, which we projected at the Studio Marconi, it is one of the few documents left of that very particular episode right in the heart of the city.
(...)

FG: Is it fair to say that this exhibition constituted a novelty for the "young" art system of the day?

Amedeo Martegani: I think as far as the "novelty" was concerned, there was a desire to act on neutral territory, a free space, without any commercial or other kinds of restrictions.

This all sounds absurd now, doesn't it? There was no hidden agenda, nor any other kind of coverage. I would say that the "Alice through the looking-glass" phenomenon of the Brown Boveri was created by artists who hadn't the slightest idea of being artists or of making art. We were all students of other things, certainly not of art...

FG: What kind of place did the Brown Boveri architecture turn into during the months that you spent there? There was that curious coincidence of *I ritratti di fabbriche*³ (Portraits of Factories) by Gabriele Basilico, on show at the PAC in 1983, and his exploratory work on the transformations of the contemporary landscape with his *Mission Photographique de la D.A.T.A.R.*⁴ in France.

AM: We were not the slightest bit aware of it; we were not professionals. As far as we were concerned, the factory might just as well have been a crater; it was of no importance to us.

The great thing was lifting up the metal sheeting that closed off the space and entering this gigantic space right in the middle of the city. It was a kind of 'Zone', to adopt the widely abused Tarkovskian metaphor. Think of a Russian, on the run, trying to rest after jumping ditches, dogs behind the walls, low clouds, water dripping from who knows where, metal sheeting and strange plants everywhere.

FG: It was a sort of enclave, suspended between the past and the future, estran-

CHAPT # 9 - FROM LAZZARO PALAZZI TO VIA FUGGI

ged and indifferent to the city to which it nominally belonged. The perception of time seems to be an important theme in the description of that experience.

AM: Yes, in that space you experienced a strange stillness in time, one without traces of the past. The time in the middle was missing, that of decadence; it seemed as if we had passed from the action to the disappearance, without half measures. Without witnesses. This suspension helped us a lot to focus on our own emptiness, as a yoga instructor would say at the first lesson, and everyone had chosen their own "mat", in which they wrapped up their own things, then came along with other things, doing stuff, undoing it, burning it, that kind of thing.

FG: From a free and experimental space to another unique and multiform area which sprung up in Milan shortly after. Could you tell me a few things about the history of the A+Mbookstore? I'm also curious about the origins of the name.

AM: Technically, it first appeared in 1993 by post, then it was given its own mortal coil, in 1998 I believe, and it was at number 30 via Tadino; it stuck it out for about 11 years and then it was absorbed by the web.

A+Mbookstore came about in the wake of the desire to get hold of a monograph of Bruce Nauman, the one by Coosje van Bruggen. I tried to find it in Milan in 1992 without any luck. I was asking for an unknown artist in a foreign book which was not distributed, and in English. I thought this couldn't be possible; there had to be an alternative as the book was not a rare item, it was just impossible to find in Italy. I hunted down the volume via Konig, another lone light in Europe. From there I began to collect and redistribute. A+Mbookstore is not a business concern; it's a sharing of knowledge and the necessary sources, though I might say carried off with a certain tendency towards pomp and regalia...

The cash flow situation meant that the thing could not evolve as such, and so it then went back to being a searching and finding machine, so, shall we say, it's better off on the web.

FG: A real publishing hub founded in the

early '90s. In the space in via Tadino, small exhibitions were also held, or am I wrong?

AM: Yes, book displays, books proposed that had never been asked for, presentations of books as well as objects that had never been seen before (...) and yes, a few exhibitions and some concerts.

FG: And the origin of the name?

AM: It came from my previous activity which was called Art & Mass, and was an 'anonymous association' of artists who put together projects for industry: objects, stands for trade fairs, the dressing of whole displays. We enjoyed ourselves; A&M made it possible to discuss working ideas and not the brand, which was lots of fun.

FG: I think it's very interesting and very avant-garde to imagine "anonymous displays" on the market, of different kinds and sizes. A project which was undoubtedly part of your way of working from the Brown Boveri onwards, an even more interesting way of occupying the space and to be essentially independent...

AM: Yes, and the name was originally taken from the term Art & Craft. (...)

FG: In the meanwhile, in the Porta Venezia area of Milano, in Via Lazzaro Palazzi an important artist-run experience was coming to a close: one founded by a group of young artists who had trained under Luciano Fabro at the Brera Academy.

Mario Airò: The Lazzaro Palazzi space had an almost monthly programme, which was inaugurated in March 1989, while the last show was in October 1992. The foundations, a sort of statement of intent, were laid down back in 1988 with the exhibition "Politica; del, per o riguardante il cittadino" 5 in Novi Ligure, organised together with a number of artists who had frequented and worked in Fabro and Nagasawa's Casa degli Artisti at number 35 Corso Garibaldi. With L. Quartana, E. Buonaguro, P. Almeoni and A. Trovato, a working collective was put together which overran the town of

Novi with some 70 works. We still had the *Chambres d'Amis* show in our eyes, curated by Jan Hoet in Gent in 1984. And so our intention was to take art into the city, but without any real form of mediation, without filters, nothing to do with what was to be defined as relational in the years to come; our gaze had been influenced by the Fluxus experiences, by a certain type of conceptualism as well as a kind of political activism if you will, rather than by the vicissitudes of post-modernism. Our intention was always that of provoking a shift, of re-conceiving the format. For another of our earliest shows, *Comodosa scattosa risparmiata* at the Primo Piano Gallery in Milano in '89, invited by Angela Vettese (who curated the show), we decided not to display the works in the gallery space, but to hold the event for a single evening, to display the works in our own cars parked in the street, and then take everything away that very evening. There's a very nice and very dramatic term used to describe the kind of novel that started to be produced in America at that time, and with which I believe may identify the atmosphere of our works in that period, and it was "avanpop"; in some ways a term that sounded quite like the title of our group show at the Massimo De Carlo in 1990: *Avanblob*. The term refers to a generation of writers moved by a great longing for the avant-garde, yet a generation born into the world of Pop and of mass culture.

Liliana Moro: In the space, the work was decidedly part of a thorough research, an ongoing theoretical and dialogical exploration that then went on to be formalised in the work, in the place of the work. Using the term "Spazio" for Via Lazzaro Palazzi was part of the idea of literally producing "space" through the works but also through the contents of the *Tiracorrendo* magazine, which was distributed throughout Italy and edited by the artists themselves. The publication was the other half of the space project, an integrated discussion platform which I began to contribute to after the first few issues. In some ways, our reflections were very close to many of the most pressing themes today, such as the re-definition of the exhibition format itself. What is the

role of the artwork as a device capable of producing culture? The great difference between then and now I think lies in the great interest in processuality, distribution and communication; as far as we were concerned, the reflection had to take place within the work: that's where it was all focused. Our aim was to avoid being conditioned by the market, to work together, but autonomously. We didn't want to end up straight in a gallery, and our works were often rather difficult to move around. I'm thinking of the work by Buonaguro, when he removed the dirt from the joins between the tiles in the space in order to write the his initials and those of his wife, or when we invited Marco Cingolani, who created a beautiful nativity scene that could only be viewed from outside, from the windows along the road, without ever being able to enter the space...

FG: What did being "independent" mean for you at the time? I think it's essential today to try and reflect on this theme through a comparison between past and present; to try and reflect on this issue in the light of the recent diversification in the means of production and the ways in which contents are channelled through the arts system.

Bernhard Rüdiger: I think that actually being independent at the time was a different thing from what independence means today.

Towards the mid-'80s, that kind of post-modern thought was being developed, according to which any expressive, political or individual manifestation was bereft of depth, in the sense of being simply an expression of vitality in the overall flow of events and incidents, far beyond the control or desire of the individual. The outbreak of this thought (which was proposed as representative of all that which takes place after the modern era, after that period of human history in which man believed his actions to be dictated by a desire for change) created a new condition, denying any experience and knowledge of the past, which was an experience necessary in order to imagine anything concretely different. Declaring one's creative independence at the time meant stating the need for individual

strength, the singularity of the form, the need for a dialogue with the forms that preceded us in order to be able to create those to come. (...)

Rethinking the formats, the place of the exhibition, the information on the work and its publication: these were all ways of thinking out what in today's terms I would call the horizon of the work. By this I mean that complex and necessary place that provides every form with the chance to be seen regardlessly, and therefore significantly with reference to all that which happens and all that which we see behind the work. The distinguishing element of our approach at that time was I believe based on our having gained awareness of the importance of the format (in the broad sense of the term, that of *Gestalt*, the form which is already active as it is being discovered, and is already shaping our gaze). We thought of the format in terms of action, and thus thoroughly individual, in the sense that everyone perceives the world through their own awareness and their own unique body. And yet at the same time we stated that a format, once created, has an extremely political value, just like the title of our exhibition: "Politica; per, del o riguardante il cittadino" which was in '88, before the creation of our magazine and the Spazio. We wanted to underline the individual gaze, both that of the artist and that of the spectator, as a fundamental element via which to rethink the collective notion. In the end it was a way of reproposing the potential for a perspective capable of integrating the future with the gaze we have on our own era. The word "culture" withholds this exact idea of future, and so it was a matter of working the land so as it might go on to bear fruits, i.e. new forms. (...)

FG: From the early 90's onwards, the Milanese galleries began to enhance their programming; the ViaFarini space in Milan started to propose exhibitions by young, emerging artists. Almost the entire panorama of Italian arts in some way or another passed through there. How important is it for artists to meet up in a place like that? What did the Via Fiuggi experience mean for you at that time?

Giuseppe Gabellone: We were all stu-

dents of Alberto Garutti in Bologna; when he moved to Milan, to the Brera Academy, a group of us decided to follow him, and the flat in Via Fiuggi became a common space in which to live. The shift took place at a time of enormous growth for us: living together meant talking about and exchanging ideas around the clock; it was an extremely energetic training period. We were always awake, and the space was very often full of lots of different people; Massimo De Carlo sometimes even slept over there, and even Maurizio Cattelan often popped in.

Diego Perrone: Yes, I remember that there was always someone awake in Via Fiuggi you could talk to.

GG: Simone Berti for example was always up; the chance to shoot ideas with him continually was very important. Student life, together with the will to do stuff, a new city to explore and the attention paid to us by the Milanese art system had helped put together a fertile atmosphere.

DP: It was easy to discover new things living there: there was a great flow of information. We all gathered a great amount of contents, simply because there were a lot of us in the same place, and so we learnt a lot of things effortlessly. But we never really felt the need to constitute a work group because we were already living in a shared space; we already had our own atmosphere, which was constituted by Alberto's course and the flat in Via Fiuggi.

GG: And the exhibition *We are Moving*, held in Viafarini itself in 1994, was the beginning of all this. Curated by Alberto Garutti and Roberto Daolio, the exhibition in a sense heralded the arrival of a new group of artists, of new blood in Milan. We still didn't know Viafarini; we were still fairly green, but we were fully aware of wanting to be artists. Garutti's course at Brera was based on this very supposition. Each work that was presented during the lessons was in a certain way a decisive moment.

Alberto told us about the art system that was taking place all around us; he supplied us with practical information, and

he told us what shows we should go and see. There was no kind of academic atmosphere to the course; we talked about real things in the class: art, the art system and its multifaceted contents, and we took it for granted that attending his course was both necessary and indispensable.

FG: The year after there was *Transatlantico*, 6 again in ViaFarini, wasn't it? The exhibition was a group show of the work of young artists that turned into a kind of workshop, curated by Giacinto Di Pietrantonio and my father. Each of you invited to the exhibition a figure from outside the art world, and so your works were in some ways accompanied and completed by a story that formed part of your imagery. Paola Pivi presented *Gomma*, a figure from the alternative punk scene at the time; Sarah Ciraci invited the Teatro Valdoca and so on. The exhibition closed with an auction of the works in which Sergio Casoli was invited as auctioneer. And then what was the next step? What sort of scenarios were you looking at? What happened after those two exhibitions?

DP: Yes, that's right. I remember inviting someone to give a lesson on Russian icons...

Right from the start, our points of reference in Italy were the galleries, simply because the works and the artists we wanted to see were to be found there. They were our window on a world of things and information. If you wanted to see Paul McCarthy or Carsten Höller, you could go to the Guenzani or the De Carlo. In this sense, the work of the galleries in that period was heroic. And that of the galleries was the world we came across and which we got into straight after the Academy and those early shows in Viafarini.

However, the downside in some ways was that we lost our contact with a context. By context I mean a space, a sort of circulation of things and ideas ranging between the crap and the excellent, which contents and stories then emerge from.

The context is the common background that makes you recognisable even abroad, that fits an artist into a scene, a sce-

nario. Our work seems to be more hermetic than that of certain European or American artists, who are usually a bit drier. Without a scene, we were separate units, and all the weaker for it.

Not only do the "low-cost" worlds, as it were, of independent spaces foster points of excellence, they also provide the key to understanding a movement as a whole. And it is important for generations to be truly layered, and not in contrast, at each other's throats the whole time as has been the case in Italy over the last couple of decades. Here there has been a lack of continuity in terms of traditions and relationships between groups of artists. Between masters and disciples, between the young and the very young.

GG: Yes, that's right, and in the end it's partly our fault and partly the fault of a lack of any structured system capable of providing common platforms, meaning that we could be defined as orphans in some way. In Italy the landscape has always been made up of isolated cells, private initiatives, but without the scope for recognition abroad. Ours is an old story made up of countless more or less functional one-offs. And if we are all single entities, in the end it is also due to this lack of stratification, interchange, and the continuity of traditions.

DP: Exactly, this polycentric Italian landscape has led to brief outcries of great individual merit, but which take place in corners, not contexts. The spread across the whole of Italy of new independent spaces, of new artist-run spaces I believe cannot but be positive. It means one simple but highly indicative thing; i.e. that there are a lot of people who want to get into art, and since not everyone can have a gallery and be immediately productive, they put their own space together, and all this is absolutely vital. I hope that this proliferation of spaces may also lead to the building of exchanges and relations, a common driving force which has perhaps never been seen in Italy over the last 30 years.

ated between Via Confalonieri and Via G. De Castilia." Gio Marconi, an extract taken from the small catalogue created to document the project.

2 «Corrado Levi is a professor of composition at the Faculty of Architecture in Milan with a great following. Over the last few years he has also started to make his way as an artist alongside a large group of young people. It would be hard to overvalue his role as cultural trailblazer, an ideal bridge between the art of his official youth and that of the late 80's» Angela Vettese, "Diari d'arte postmoderni", *Il Sole - 24 Ore*, No. 84, 26th March 1989.

3 *1978-1980 Milano. Ritratti di fabbriche*, Gabriele Basilico, research presented in 1983 at the PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan.

4 *Mission Photographique de la D.A.T.A.R.*, well-known major documentation project of the transformations to the contemporary landscape promoted by the French government. Photographers of different backgrounds, yet all sharing the status of artists, were asked to represent a range of specific environments: cities, suburban districts, the countryside, the coasts, granting them absolute creative freedom. The D.A.T.A.R., a milestone in landscape and architectural photography, was to consecrate the photographic medium once and for all as a cultural instrument of the contemporary era, marrying artistic independence with social purpose.

5 The event included works by: M. Airò, P. Almeoni, V. Buonaguro, M. Chiyoko, M. Cianciotta, M. Cirino, E. Crisanti, I. Davi, M. Donati, S. Dugnani, F. Fusi, K. Komagata, D. Kozaris, R. Marossi, A. Mazzara, G. Mele, L. Moro, A. Ortelli, M. Paternostro, L. Quartana, A. Rabbiosi, M. Reginato, A. Rocco, B. Rüdiger, A. Trovato and C. Vendrami.

6 *Transatlantico*, 1995, Viafarini, curated by Giacinto Di Pietrantonio and Alberto Garutti.

1 "In October 1994, the factory was discovered by a group of artists. The factory, abandoned some 20 years before and in ruins, covered around 20,000 square metres and was situ-


C/O VIA FARINI
 care of
TRANSATLANTICO
 16 NOVEMBRE - 2 DICEMBRE 1995
 VIA FARINI - VIA FARINI 35 - MILANO - TEL. 66804473
 PROGRAMMA

PROGETTO GIOVANI
 Progetto Giovani
 via Marconi 1
 20123 Milano
 tel. 62083713
 / 62083379

GIOVEDÌ' 16
 h 18,00 - Presentazione del laboratorio, inizio lavori

VENERDÌ' 17
 h 15,30-19,30 - Opera di Alessandra Borromini
 h 17,30-19,30 - Stage di flamenco (1) tenuto da Francesca Scanzi

SABATO 18
 h 17,00 - "Dialogo osceno" (doppiaggio di un film pornografico), a cura di Emilia Disette
 h 18,00-19,30 - Opera di Simona De Santis

LUNEDÌ' 20
 h 17,30-19,30 - Volley- ball, a cura di Luca Bianco (la galleria è trasformata in un campo di pallavolo; tutto è predisposto per poter giocare)

MARTEDÌ' 21
 h 17,00 - Elsa Waagel, cantante lirica islandese, a cura di Laura Matei
 h 19,30-20,30 - Conferenza di Pierluigi Sacco, docente di economia dell'arte e della cultura (Università di Firenze) di storia del pensiero economico (Università Bocconi di Milano), di statistica (università americana Johns Hopkins di Bologna), a cura di Giacinto Di Pietrantonio
 h 21,00-21,30 - KVKV artista - musicista, a cura di Gian Maria Marcaccini

MERCOLEDÌ' 22
 h 18,00-19,30 - Conferenza strobomultimediale sul fenomeno UFO, oggi, proiezioni di video-documenti inediti e interviste a contattati e a esperti sull'argomento (a cura di Piero Calignano, Francesco Toreno, Davide Ghelfi e Roberto Bagatti)

GIOVEDÌ' 23
 h 18,30-19,30 - "Lo spazio tempo dell'icona tra semiologia e fisica dei buchi neri", conferenza di Glauco Tiengo, professore incaricato di Storia dell'Arte Antica, presso la cattedra di Storia dell'Arte Medievale dell'Università della Terza Età di Pinerolo
 h 20,00-21,00 - "Incubo'30" / "The hen'35" (film super 8, presentati da Gino Lucente)

CONSORZIO
 PER LA
 PROMOZIONE
 ARTISTICA
 VIA FARINI 35
 20159 MILANO
 TEL. - FAX
 02-66804473

FIG 25

VENERDÌ' 24
 h 17,30-19,30 - Stage di flamenco (2) tenuto da Francesca Scanzi
 h 19,30-20,30 - dott. Contento chirurgo plastico, a cura di Paola Pivi

SABATO 25
 h 15,30 - opera di Sabrina Balbarani
 h 16,00 - Interventi, di Michela Veneziano (affluenza di tante persone da riempire ViaFarini; ognuno porterà con sé una foto dell'infanzia che verrà appesa)
 h 18,00-19,30 - Prove del cantante lirico Vito Martino a cura di Lorenzo Silvan

LUNEDÌ' 27
 h 15,30 - Pietro Borradori, compositore
 h 15,30-19,30 - "Tentativo d'artisti", Armin Linke (fotografo)

MARTEDÌ' 28
 h 18,00-19,30 - Teatro della Valdoca presenterà i video realizzati parallelamente all'attività teatrale

MERCOLEDÌ' 29
 h 10,00-17,00 - "Bastard Boiler": snow-border, riprese per video-clip
 h 17,00 - "Buster Keaton", conferenza di Francesco Ballo (critico cinematografico e docente dell'Accademia BBAA di Brera)

GIOVEDÌ' 30
 h 17,00 - "Lo spazio tempo dell'icona tra semiologia e fisica dei buchi neri", conferenza di Glauco Tiengo (prof. incaricato di storia dell'arte antica presso la cattedra di storia dell'arte medioevale nell'università della terza età di Pinerolo)
 h 19,30 - "Sergio Armadori, solo", performance
 h 21,00 - Francesco Impellizzeri, "Lady muk: muuuuuuukatevi", performance
 h 21,00 - **GRAN FESTIVAL, condotto dall'orso Yoghi e Bubu**

VENERDÌ' 1
 h 17,30-19,30 - Stage di Flamenco (3) tenuto da Francesca Scanzi
 h 19,30-21,00 - inaugurazione "La famiglia artistica silenziosa", mostra di artisti sordomuti (laboratorio di Stefania Galegati)
 h 21,00-21,30 - Mud Head- concerto. Gruppo di musica hard-core; presentano 4 loro brani, i più radicali della loro nuova produzione

SABATO 2
 h 17,00 **INAUGURAZIONE**

Date da definire:
 Dario Fo, presentato da Stefania Galegati
 Un coroner (ufficiale che seziona morti per cause non naturali), con assistenti effettua una conferenza-dibattito sul suo lavoro
 Rassegna film Europa-Usa. miti e divi a confronto. Trash e sleare negli anni '70-80 (anche inediti)
 Gomma Shake edizioni

FIG 26



FIG 27

COMUNE DI MILANO
 SETTORE SPORTE
 EVELINO E GIOVANI
PROGETTO GIOVANI

C/O care of **VIA FARINI**

Progetto
 Giovani
 via Marconi 1
 20123 Milano
 tel. 62083713
 / 62083379

Transatlantico
 16 novembre - 2 dicembre

Oggi
 In uno spazio da ricchi
 Un laboratorio
 Qualche opera
 Un computer
 Alcune immagini
 Alcuni testi.
 Gli artisti
 I curatori
 Il pubblico

Tutti i giorni fino al 2 dicembre
 Altre opere
 Altre immagini
 Altri testi
 Altri eventi
 Altre cose
 Danza
 Conferenze
 Performances
 Concerti
 Etc.

2 dicembre
 Tutte le opere
 Tutte le conferenze
 Tutte le performances
 Tutti i concerti
 Tutti i procedimenti
 Tutto di tutto
 Tutta la mostra
 Abbiamo vissuto
 Grazie a tutti
 Alberto & Giacinto

CONSORZIO
 PER LA
 PROMOZIONE
 ARTISTICA
 VIA FARINI 35
 20159 MILANO
 TEL - FAX
 02-66804473

FIG 28

T R A N S A T L A N T I C O

È un viaggio sadomaso nei confronti degli autori, dei curatori e del pubblico, perché, come tiene a precisare Garutti, non è una mostra, ma un work in progress, per dirla all'americana.

Quindi, quello che vedete e vedrete è materia grezza, pensiero approssimativo in continua mutazione, per usare un termine alla Pietro.

Il giorno d'apertura dei lavori troverete un Computer con multivision da cui potete avere informazioni sui partecipanti, sui loro lavori, sui loro pensieri.

Il primo giorno ci saranno anche alcuni lavori esposti di giovani studenti del primo anno dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano.

Dal secondo giorno in poi si aggiungeranno lavori di altri degli stessi e di altri giovani artisti invitati e non ed eventi vari come: conferenze, performances, concerti, ecc. tenute da autori invitati dagli artisti del laboratorio.

Tali eventi sono, ovviamente collegati con l'idea dell'arte e dell'esistenza di chi li promuove e li esegue.

Per cui chi vuole veramente capire, partecipare, essere nel laboratorio per vederne la totalità dovrebbe venire tutti i giorni come da programma e come suggerisce Giacinto.

FIG 29

I T A

Fare Arte: Viafarini, Milano
STEFANO BAIA CURIONI –
PROFESSORE

Viafarini, come molte corti sconte, porta con sé una doppia natura. Da una parte è un luogo di risulta, un margine, uno sfrido del sistema duro dell'arte contemporanea; dall'altro è l'archivio dell'arte nuova per antonomasia, il punto di passaggio, l'inizio, una soglia su cui sono impresse le orme di molti tra gli artisti ancora giovani e poco conosciuti che cercano e sperimentano. Fare arte a Milano negli ultimi quindici anni è stato anche portare i propri dossier a Careof - Viafarini.

Occorre capirlo. Fare arte in una città come Milano è difficile e, tutto sommato, raro. Affacciata a panorami globali i cui guai non cessano d'inquietarci – l'anonimità radicale, lo spaesamento delle periferie, lo spettro dell'insicurezza e della violenza, l'inquinamento – la città negli ultimi vent'anni ha tentato di rappresentarsi come un luogo di immunità, una sorta di zona franca protetta in cui importare solo cose belle, i profumi creativi, le essenze aromatiche delle arti prodotte e diffuse nei grandi centri metropolitani d'Europa. I luoghi espositivi sparsi attorno a piazza Duomo ospitano – temporaneamente – frammenti, esempi, raramente illuminanti, più spesso vagamente ectoplasmatici, degli immaginari che hanno fatto la storia urbana europea e mondiale. Milano se ne imbelletta, ma poi non va e non vola, non racconta, rinuncia, resta ferma, in una strana chiusura dal respiro corto. Anche in questa durezza, in questo essere trattenuta, nella contraddizione tra le ambizioni del suo potente collezionismo e l'incapacità di creare istituzioni artistiche sta la storia e il fascino di una città in cui molti pensano valga la pena di stare e combattere mentre molti altri semplicemente se ne vanno, usandola, forse giustamente, come un luogo sostituibile tra altri. Viafarini ha dovuto misurarsi frontalmente con queste condizioni contrastate e vagamente schizoidi di controllo e abbandono.

L'arte contemporanea è intimamente vincolata alle sue economie. Ogni operazione artistica nasce come merce di scambio. L'artista tende a essere consapevole

di avere un pubblico a cui rivolgersi. In inglese si dice commodification in italiano la parola è mercificazione, ma suona peggio per le possibili allitterazioni e per lunga storia di dibattiti e di ideologie che l'hanno consunta. L'istituzionalismo post moderno (Danto) lo ha sancito al di là di ogni giudizio morale: l'arte è da tempo – debitrice di una macchina di mediazione e valorizzazione all'interno della quale sono stratificati *gatekeepers* (galleristi, dealers, collezionisti, curatori ecc.) che di volta in volta selezionano e propongono il nuovo dell'arte per poi negoziare la sua storicizzazione critica nei displays museali. Ogni negazione, ogni ritirata, ogni discontinuità etica che segna il cammino di un artista diventa, per il tramite di questo sistema, inesorabilmente alimento per la produzione di plus valore simbolico e quindi, a tendere, monetario. Scrivo questo senza alcuna intenzione di proporre giudizi e non solo perché stiamo parlando di una traiettoria che muove dalle prime avanguardie novecentesche: per il momento è così e funziona – almeno guardando nel medio lungo termine – senza perdere in modo troppo evidente la capacità di discriminare il valore storico e critico di un lavoro. Non è ancora forse il tempo di prefigurare palingenesi, a patto forse di non dare per scontato che questo sia il migliore dei mondi possibili. D'altra parte, proprio la natura intimamente mercantile del sistema dell'arte pone il problema di capire cosa abbia significato, e cosa possa significare per il futuro, uno spazio nonprofit. Uno spazio che non sia solo "formalmente" nonprofit – che usi cioè il termine come strumento di evasione o mascheratura – ma che sia effettivamente orientato a spendere le proprie risorse a vantaggio dell'arte e dei giovani che la praticano senza badare agli interessi economici di proprietà e fondatori.

In economia, in teoria e in pratica, il mercato è importante. È lo strumento che consente di realizzare la miglior possibile allocazione delle risorse, che determina il valore delle cose nel modo più giusto e accessibile. E il mercato funziona in quanto è creato, prodotto, frequentato da agenti orientati alla massimizzazione del profitto dati alcuni vincoli (di reddito, di percezione, di informazione ecc.). Ma l'esperienza ha mostrato che vi sono al-

cune condizioni, per così dire, estreme in cui il mercato può non funzionare. Per esempio quando si trattano beni di natura e utilità pubblica (che servono a tutti in modo indistinto e quindi non trovano mai compratori disposti a pagarne un prezzo che copra i costi, di solito si cita in questi casi l'illuminazione stradale...), oppure quando vi sono dei problemi informativi che impediscono al compratore di conoscere l'offerta e ai potenziali offerenti di farsi conoscere. In questi casi è immaginabile che si materializzino delle agenzie, il cui compito è svolgere un lavoro di alta utilità pubblica, ma bassa redditività privata; un lavoro che può rivelarsi indispensabile per il miglior funzionamento del mercato. In questa prospettiva la storia di Careof - Viafarini sembra essere emblematica: è un'agenzia che consente ai giovani artisti di farsi conoscere introducendoli nel sistema professionale dell'arte. Così facendo aiuta il sistema a percepire potenziali nuovi talenti e contemporaneamente, per la sua stessa esistenza, incentiva i giovani a proporsi per un mestiere artistico. Molto bene.

Proviamo adesso a dirlo in un altro modo: le gallerie d'arte si dividono in due grandi categorie, quelle che si occupano del cosiddetto mercato secondario (vendono quadri di autori storicizzati, famosi e talvolta già trattati in asta) e quelle che invece si dedicano al mercato primario. Queste ultime di solito frugano negli studi di giovani o meno conosciuti artisti, propongono loro di rappresentarli finanziando lavori, promuovendoli in mostre e ovviamente poi offrendoli a collezionisti sensibili. Un'attività generosa cui non mancano anche prospettive di importanti crescite del valore delle opere, che sono di solito comprate a poco e poi progressivamente rivendute con ritorni molto significativi. Quindi Careof - Viafarini è un'agenzia privata, nonprofit, il cui ruolo è far conoscere i nuovi artisti a tutto vantaggio dei galleristi del mercato primario a Milano, in Italia e in Europa. Ciò che in un primo momento sembrava molto chiaro si imbroglia di nuovo: perché farlo? Sono forse un po' masochisti i privati che sostengono Viafarini? Qual è l'utilità collettiva, il bene pubblico raggiunto?

Sempre stando su un piano teorico e un

po' astrattamente limitato, si potrebbe pensare che per qualche motivo il sistema delle gallerie orientate al "primario" sia a Milano inadeguato e insufficiente a stimolare produzioni artistiche innovative. Su questo punto onestamente manca ricerca sistematica e soprattutto svolta in prospettiva comparata, ma si possono fare alcune ipotesi suffragate da inchieste svolte negli ultimi anni. La prima è che il lavoro sul mercato primario presenti molti rischi (per un artista che emerge davvero in termini economici ve ne sono molti altri che restano al palo), i galleristi che fanno effettivamente primario sono quindi pochi. Essi inoltre hanno bisogno di svolgere un lavoro di ricerca molto allargato, su molte città, possibilmente su scala internazionale e in collaborazione con colleghi, in modo estendere al massimo le opportunità e la gamma delle scelte. Nel far questo tendono a privilegiare artisti che in qualche modo hanno già fatto scelte professionali, che hanno già lavori significativi svolti, che non facciano correre troppi rischi legati a rinunce o crisi vocazionali. Si muovono quindi su una fascia più matura e su un orizzonte logisticamente esteso. Quando scelgono una città in cui radicarsi, nella quale dunque garantire una funzione di visibilità per i giovani, lo fanno in funzione di tre variabili principali: la presenza di un collezionismo adeguato, la presenza di istituzioni museali disponibili a investire, e un tessuto di spazi che consentano agli artisti di provare, presentare, investire (perché spesso lo devono fare stando sulle spese), indipendentemente da un ritorno di mercato: spazi liberi, gratuiti, nonprofit. I buoni operatori del primario sono incentivati ad operare prevalentemente nelle geografie caratterizzate dalla presenza di istituzioni disposte ad investire, di spazi nonprofit che incentivano i giovani a produrre, e di collezionisti attenti e disponibili a rischiare ragionevolmente sul nuovo. A questo punto il ruolo di Carroff-Viafarini a Milano torna a essere di nuovo chiaro e addirittura centrale. Così come appare più condivisibile la grinta con cui il suo gruppo dirigente ha difeso la scelta di non operare come galleria, ma come spazio aperto non commerciale. Il suo lavoro è una premessa affinché vi sia un miglior primario dell'arte a Mi-

lano. Ma restano ancora alcuni dubbi, un simile ruolo non dovrebbe essere svolto dal settore pubblico? L'apertura e la gestione culturale di simili spazi nonprofit non dovrebbe essere il compito dell'assessorato alla cultura? Perché questo compito deve essere svolto da un privato e quali possono essere le forme auspicabili di sussidiarietà (così si chiama il rapporto sistematico con il pubblico) che dovrebbero svilupparsi per il futuro? Quali sono gli ingredienti di fondo che rendono questa avventura un percorso imprenditoriale e quindi opportunamente svolto dai privati?

Una prima risposta deve essere trovata nel particolare rapporto che si instaura tra nuova arte e sviluppo urbano. Una prima linea di relazione, quella più evidente, riguarda la successione che di norma si instaura nei luoghi in cui si concentrano attività artistiche per diversi motivi (di solito una combinazione di presenze istituzionali, bassi affitti e personaggi trainanti). Quartieri negletti diventano prima luoghi d'arte e poi luoghi dell'alta borghesia intellettuale, con conseguenti ristrutturazioni, riduzione della marginalità, espulsione degli artisti e crescita dei prezzi immobiliari. Gli esempi internazionali sono ben noti, a Milano due per tutti: Brera negli anni '50 e '60, l'Isola negli anni '80 e '90. Entrambi poi oggetto di forme diverse di valorizzazione immobiliare. Viafarini galleggia, dagli anni '90, ai bordi del quartiere Isola. Ma non è questa la via che ci consente di rispondere alla domanda. A veder meglio le relazioni che il sistema dell'arte intrattiene con il suo contesto urbano e con l'evoluzione della società circostante sono molto complesse. Restiamo nel massimo del concreto e ipotizziamo che vi possa essere una sovrapposizione speculare tra una città e la sua economia. Uno dei fenomeni più eclatanti e duraturi nelle città di medie e soprattutto grandi dimensioni negli ultimi anni è rappresentato dall'espulsione dagli spazi urbani centrali e semiperiferici dell'industria e poi – nei nostri ambienti – dal tramonto della grande impresa manifatturiera. Interi insiemi di mestieri, attività, competenze, macchinari e ambienti di lavoro sono migrati altrove o sono semplicemente spariti. Altri ne sono arrivati soprattutto quelli legati alle economie

di servizio, alla finanza, alle produzioni simboliche (comunicazione, pubblicità, moda, design), alle industrie culturali (editoria, media ecc.). Questo processo, in atto ormai da lustri, ha condotto alla sovrapposizione duale di un'economia ad alta intensità di competenze e creatività e di un'economia – in qualche modo sottostante – di lavoro precario, a bassa specializzazione, dedicato ad attività dequalificate e ripetitive (pulizie, ristorazione, trasporti, assistenza domestica ecc.). In quest'ultima fascia di lavoro, largamente subordinato e soprattutto privo di speranze di ascesa e qualificazione, si sono progressivamente e prevalentemente collocate le ondate migratorie più recenti. Insediate nelle aree periferiche esse hanno ridisegnato le geografie sociali delle città, sollecitato nuove forme di disciplinamento, ibridazione, mediazione, conflitto e marginalità.

Questo processo, così sommariamente stilizzato, non ha riguardato solo Milano ma, seppur in modo differente, tutte le medie, grandi e grandissime città europee e del mondo che sulla costruzione di questo modello, sull'attrazione delle risorse più qualificate e sull'edificazione di sistemi di produzione culturale e simbolica hanno agito con intenti reciprocamente competitivi. Non è questa la sede per interrogarsi se abbia o meno senso parlare di concorrenza tra città, anche se la storia, pur evitando di incorrere in metafore aziendalistiche, è piena di esempi di quest'ordine. Certamente la similitudine, per non dire la convergenza, dei processi che qualificano i grandi spazi urbani su scala internazionale è tale da far ipotizzare che si produrranno traiettorie di affermazione e di periferizzazione. Il nucleo centrale di questo confronto è costituito dai sistemi di produzione culturale e questo assegna, almeno in apparenza, un ruolo particolare ai sistemi di produzione artistica che rappresentano una parte significativa, sperimentale e innovativa di tali ambienti. In altri termini: esiste un rapporto tra la capacità di generare racconti, significati, immaginari e lo sviluppo delle industrie culturali, un rapporto che si esplica nella pullulazione di piccole iniziative imprenditoriali indipendenti, che interagiscono variamente con i mercati e i gruppi industriali principali. E l'azio-

ne dei giovani artisti, le traiettorie sperimentali, le ricerche espressive che essi conducono sono parte essenziale di questo ambiente per così dire staminale della produzione culturale. Molte evidenze lasciano vedere che a Milano questo ambiente stenta a manifestarsi, che soprattutto mancano connessioni tra la dimensione dilettantistica, volontaristica e provvisoria delle sperimentazioni e quella più professionale e forse cinica delle imprese culturali.

Ma non è solo quest'ordine di relazioni che interessa per capire bene il caso di Viafarini. Il rapporto tra lo sviluppo della città e gli immaginari che in essa si generano è ancora più essenziale. Gli immaginari non sono fantasie, sono forze sociali, sono la sorgente delle ambizioni, degli obiettivi, delle aspettative, degli stili e dei modelli di comportamento (Castoriadis, Appadurai), gettano ponti e creano muri, interagiscono con le quinte urbane, con i ponti e i muri della città. Creano società, sono l'ambiente in cui si elaborano le possibilità di convivenza, di relazione che possono saldare le nuove immigrazioni in un senso, possibilmente comune. Anche e soprattutto in quest'ottica l'azione dell'arte, luogo di custodia e di manifestazione del senso, attività conoscitiva prima ancora che estetica, è centrale. È centrale ad esempio per far sentire la positività delle differenze, anzi l'importanza cruciale delle differenze, e traguardare la possibilità di non tentare la via dell'omogeneizzazione e della negazione. E di quale arte stiamo parlando? Quella che si manifesta nella connessione o disconnessione intergenerazionale tra giovani artisti e artisti maturi, nella serietà e profondità di una ricerca radicale in cui sono importanti le istituzioni, ma ancora di più gli individui e la loro generosità, la loro voglia di dedicarsi alla creazione di opportunità e di spazi, anche fisici, di espressione.

Ecco, questo scenario consente di intendere finalmente e forse in senso più pieno l'esperienza che Viafarini ha testimoniato in questi anni milanesi: quella gratuita, che altre città – si pensi a Berlino – hanno potuto esibire per l'ampiezza delle loro cavità, per i loro vuoti da riempire, per i bassi costi, a Milano, città centripeta, piena, costosissima, deve essere "attiva", voluta, imprenditoriale.

Asciutta e meneghina vorremmo dire, anche se interpretata, come in questo caso, da veneti, difficilmente perseguibile dalle politiche pubbliche, da regole formali. Un modo per dire che, alla fine, i processi che istituiscono l'arte in un contesto si alimentano di un gioco – ancora non risolto pienamente sul piano teorico e conoscitivo – di interessi e gratuità. Un gioco nel quale – almeno per quanto riguarda la cultura – la gratuità è lo spazio genetico del futuro.

E N G

Making Art: Viafarini, Milan
STEFANO BAIA CURIONI
– PROFESSOR

Viafarini, like many "inner sanctums", features a dual nature. On the one hand, it is a left-over place, a marginal piece of debris on the hard-nosed contemporary art scene; on the other hand, it is the archive of new art par excellence, the starting point, the beginning, the threshold which has been crossed by many artists, who are still young, little known, seeking and experimenting. Part of making art in Milan over the last fifteen years has meant bringing one's portfolios to Careof - Viafarini.

We have to understand this. Making art in a city like Milan is difficult and, all things considered, rare. Faced with larger situations whose problems continuously unsettle us – profound anonymity, the rootlessness of the city's outskirts, the spectre of the lacking urban safety, and its violence and pollution – in the last twenty years, Milan has tried to represent itself as a place of exemption, a kind of protected free-trade zone in which to import only beautiful things, creative essences, the perfume of art made and spread in Europe's and the world's great metropolises. The exhibition spaces scattered around Piazza Duomo are (temporarily) home to fragments, examples (rarely illuminating, more often vaguely ghost-like) of the imagery that has made urban history in Europe and the world. Milan thus gets itself all dressed up, but then goes nowhere, never takes off, doesn't say anything. It gives up, staying stuck in a strange claustrophobic stasis. Yet even within this hardness, this being "held in", the contrast between the

ambitions of its powerful collectors and its inability to create artistic institutions, there is the history and appeal of this city where many people think it is worth staying and fighting on, while many others just leave, using it like a place just like any other, and perhaps rightly so. Viafarini has had to face these situations head on in their contradictory and vaguely schizophrenic state of control and abandon.

Contemporary art is closely tied up to its economy. All artistic acts originate as goods to be traded. Artists tend to be aware of having a public they are addressing. What we might call commodification has been sanctioned by post-modern institutionalism (Danto) beyond any kind of moral judgment. Art has long been indebted to a machine of mediation and promotion within which there are different levels of gatekeepers (gallerists, dealers, collectors, curators and so forth). These gatekeepers constantly choose and offer what is new in art, to then negotiate its critical historicisation in museum displays. Through this system, every negation, every retreat, every ethical discontinuity that marks an artist's path becomes inexorably fuelled by the production of a greater symbolic value and therefore an increasing monetary value. I am writing this without any intention of making judgments. Not only is this a trajectory that starts from the early 20th-century avant-garde movements, right now, this is how it is and it works – at least considering the medium-long term – without too obviously losing the ability to judge a work's historic and critical value. Perhaps it is not yet the time to envision rebirth, yet perhaps not to assume that this is the best of all possible worlds. And then, the very profoundly mercantile nature of the art system makes us try to understand what meaning a non-profit space has and what it might mean for the future. A space that is not only nonprofit in name (using the word as a tool for evasion or as a smokescreen) that is actually oriented to spending its resources for the benefit of art and young people who practise it, without concern for the economic interests of owners and founders.

In economics, both in theory and practice, the market is important. It is the

tool that makes it possible to best allocate resources, determine the value of things in the most “correct” and accessible way. And the market works insofar as it is created, produced and patronised by players oriented at maximising profits, given certain restraints (such as profit, perception and information). Yet, experience has shown that there are some conditions that are “extreme”, so to speak, in which the market might not work. For example, when it has to do with natural assets or public utilities (those that are equally useful for everyone and therefore cannot find buyers willing to pay a price that covers the costs; a typical example is street lighting) or when there are informational issues that prevent buyers from knowing about the product and potential suppliers from making themselves known. In these cases, we can imagine that agencies might appear whose purpose is a job that is of high public utility, but low private profitability; a job that may prove essential for the market to function properly. Careof-Viafarini’s history seems to be an emblematic case, as an agency that lets young artists make themselves known, introducing them to the professional art system. By so doing, it helps the system to recognise potential new talents, while its very existence encourages young people to start art careers. Excellent.

Now let’s try to say it in another way. Art galleries are divided into two major categories: there are those that deal with the “secondary” market (they sell paintings by historicised, famous artists, some already sold in auctions) and those who focus on the primary market. The latter kinds of galleries usually rummage through the studios of young or lesser-known artists, offer to represent them, finance their work and promoting it in shows and, of course, then offering them to the right collectors. This is a generous undertaking, though there are plenty of opportunities for considerable growth in the value of the works, which are generally bought for little and then progressively sold again with quite high returns. So Careof - Viafarini is a private, non-profit agency whose role is to make new artists known, to the advantage of gallery owners in the primary market in Milan, Italy and Europe. What

at first seemed so clear becomes hazy again: why do it? Are the private individuals who support Viafarini a bunch of masochists? What is the collective utility, the public good achieved?

If we remain on a theoretic level, with its abstract limitations, we might think that for some reason the system of galleries directed at the “primary” market in Milan might not be up to the task of stimulating innovative artistic work. To be honest, on this point there is a lack of systematic research, especially using any sort of comparative approach. Yet, we can come up with a few theories supported by studies done in recent years. The first of these is that work on the primary market has a lot of risks (for every artist who really rises in economic terms, there are many others who never take off); as such, there are in fact few gallery owners who are primary. They also have to cast their nets far and wide, in many cities, possibly internationally and combining efforts with colleagues to maximise their opportunities and range of choices. By doing this, they tend to favour artists who have already made certain professional choices, have already completed a number of significant works and who don’t run too much risk of giving up or having career crises. They tend to work with more mature artists and on a broad horizon in terms of logistics. When they choose which city to establish themselves in, where they serve the purpose of giving visibility for young artists, they do so based on three main factors: the existence of enough collectors, the existence of museum institutions ready to invest, and a system of spaces that let artists try out, present, invest (because they often have to do so at their own expense), regardless of a market return, which is to say open, free, non-profit spaces. Good primary market players are encouraged to work mainly in places that have institutions willing to invest, non-profit spaces that encourage young artists to produce work and thoughtful collectors who are willing to take reasonable risks on new artists. This is where Careof-Viafarini’s role in Milan becomes clear and even central. Likewise, it is easier to understand the ferocity with which the management group defended the choice to work as a non-commercial independent space rather

than a gallery. Its work is a premise for there to be a better primary art market in Milan. But this leaves some doubts. Shouldn’t this kind of role be played by the public sector? Shouldn’t the opening and management such non-profit spaces be the job of the city council’s culture department? Why should this task go to a private player, and what might be the desirable forms of “subsidiarity” (the term for a systematic relationship with the public sector) that could develop in the future? What are the essential ingredients that make this adventure an “entrepreneurial” one and, therefore, better done by private players?

The first answer should be sought in the special relationship that forms between new art and urban development. The first and most obvious relationship has to do with the succession of events that usually unfolds in places in which artistic activities cluster for various reasons (usually a combination of institutional presence, low rents and trailblazing figures). Neglected neighbourhoods first become places of art and then of upper class intellectuals, resulting in renovations, less marginality, artists being pushed out and real estate prices rising. International examples are well known, and in Milan, two suffice: Brera in the 1950s-1960s, Isola in the 1980s and 1990s. Both were subject to different forms of real estate “upscaling”. Since the 1990s, Viafarini has been hovering on the edges of the Isola neighbourhood. But this doesn’t lead us to the real answer to the question. If we look more closely, there are very complex relationships between the art system and its urban contexts and with changes in surrounding society. Let’s remain as concrete as possible and imagine there could be a mirror-like overlapping between a city and its economy. One of the most striking, lasting recent phenomenon in average-sized and, even more so, in large cities, has been industry being pushed out of central and semi-peripheral areas and then – as is the case in Italy – the decline of large-scale manufacturing. Entire collections of professions, businesses, skills, machinery and work spaces went elsewhere or just disappeared. Others came in, especially those tied to service economies, finance, and symbolic production (com-

munications, advertising, fashion and design) and cultural industries (publishing, media and so forth). This process, which has been underway for decades, led to the “dual” overlapping of an economy with a high intensity of skills and creativity, and an economy (underpinning it in some ways) of short-contract, low-skilled, unspecialised, repetitive work (cleaning, restaurant work, transportation, home caregivers and so forth). The latter job category, which are generally subordinate positions and without hope of upward mobility, have been progressively held more and more by the latest waves of immigrants. Settling in the outskirts of town, they have redesigned cities’ social geographies, giving impetus to new forms of regulation, hybrids, mediation, conflict and marginality.

This process, briefly outlined here, has not affected only Milan. Albeit in different ways, it has affected all the medium, large and very large cities in Europe and the world. Based on the construction of this model, these cities have acted in competition with each other to attract the most skilled personnel and build systems of cultural and symbolic production. This is not the best place to ask whether it makes sense to talk about “competition” between cities, though history is full of such examples, even without relying too much on business-based metaphors. No doubt the similarity (to avoid saying the convergence) of processes that define large urban spaces internationally is such as to lead us to imagine that they would produce similar trajectories of success and marginalisation. The central core of this relationship is based on systems of cultural production. At least apparently, this would give a special role to the systems of art production that are an important, experimental, innovative part of this production. Put in other words: there is a relationship between the ability to generate stories, meanings and imagery and the development of cultural industries; this relationship is expressed in the burgeoning of small, independent entrepreneurial initiatives that interact variously with markets and major industrial groups. And the action of young artists, experimental trajectories, and the creative explorations that they conduct are an essential part of this

“seminal” realm of cultural production. There is much evidence to show that in Milan this world has difficulty in manifesting itself, and especially that there is a lack of connection between the amateur, volunteer and temporary dimension of experimental work and the more professional, and perhaps cynical, realm of cultural enterprise.

However, this is not the only line of relationships that is important to help us clearly understand Viafarini. Even more essential is the relationship between the city’s development and the imagery that is generated in it. Imagery is not fantasy. It is a social force. It is the source of ambitions, objectives, expectations, styles and models of behaviour (Castoriadis, Appadurai). It builds bridges and create walls, interacting with the backdrop of a city, its bridges and walls. It creates societies. It is the realm in which we work out the possibilities of coexistence and relationships with new immigrants in a sense that might be shared. It is most of all from this perspective that the action of art is central, as the place of guarding and manifesting meaning, an activity that is about knowledge more than aesthetics. For instance, it is central to let us see the positive quality of differences, or rather their crucial importance, and to keep our sights on the possibility of not taking the path of homogenisation and negation. And what art are we talking about? The art that is manifested in the intergenerational connection or disconnection between young artists and mature artists, in the seriousness and depth of a radical exploration in which institutions are important, but even more important are individuals and their own generosity, their desire to dedicate themselves to creating opportunities and spaces of expression, including physical ones.

Here we are with a scenario that lets us finally understand, and perhaps more fully, the meaning of the experience that Viafarini has borne witness to over these years of Milanese life: that gratuitousness that other cities (Berlin, for one) have been able to manifest because of the largeness of their cavities, their voids to be filled, at low cost; however, in Milan, a full, very expensive, centripetal city, jam-packed and so expensive, has to be

intentional, entrepreneurial and “active”. This is to say that it should be dry and typically Milanese, even though in this case, it is interpreted by Venetians and is unlikely to be the subject of public policies or formal rules. This is a way to say that, in the end, the processes that place art in a context are fuelled by an interplay between interests and gratuitousness, which has yet to be fully resolved on a theoretical or cognitive level. It is an interplay in which, at least as far as culture is concerned, gratuitousness is the genetic space of the future.

ITA

Lunga vita a Viafarini DOCVA
PIER LUIGI SACCO – PROFESSORE

Consultando l'Archivio ora DOCVA si può trovare una panoramica pressoché completa dei più significativi artisti italiani delle ultime generazioni. Ma la cosa più speciale e più emozionante è che si troveranno anche i loro primi portfolio, documentazioni dei lavori attraverso i quali si è definito il loro percorso artistico. E anche la cronologia delle mostre, che inevitabilmente presenta una prospettiva più parziale, riflette comunque in modo significativo alcune delle esperienze più interessanti della scena italiana dagli anni novanta in poi.

In effetti, pur non essendo in via di principio impossibile, è difficile dire di poter conoscere l'arte italiana più recente senza essere mai stati in Viafarini. Per me è stata una delle porte d'accesso alla conoscenza di un mondo tutto da esplorare.

Ricordo molto bene la mia prima esperienza: fu nel 1995, una conferenza tenuta nella penombra nello spazio espositivo, con la testa che sporgeva da un cubo illuminato dal di dentro, all'interno di *Transatlantico*, la mostra-laboratorio curata da Giacinto Di Pietrantonio e Alberto Garutti che fu la piattaforma di lancio di artisti come Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Deborah Ligorio, Paola Pivi, Diego Perrone. Devo dire che, a quel tempo, non capivo ancora bene dove fossi finito, era un ambiente molto differente da quello familiare dell'università, ma avvertii subito di trovarmi nel mezzo di qualcosa, alla quale valeva la pena dedicare attenzione. Non me ne sono pentito. Viafarini era, allora, uno dei pochissimi spazi in Italia (assieme allo spazio gemello e consorziato Careof) che portasse nel nostro paese lo spirito e la progettualità dei nonprofit art spaces che costituivano da tempo uno degli humus creativi più vivi e interessanti della scena artistica indipendente internazionale. Ce ne sarebbero voluti molti di più, viene oggi da pensare retrospettivamente: uno dei motivi per cui la scena dell'arte giovane italiana ha fatto tanta fatica per lungo tempo per farsi prendere sul serio all'estero è stata proprio la mancanza di una cultura proget-

tuale che tipicamente trovava altrove la propria piattaforma di sviluppo elettiva proprio in spazi come questo. Viafarini e Careof da soli non potevano bastare per far crescere un intero sistema e infatti, pur avendo fatto moltissimo, non potevano sostituirsi a un lavoro che doveva essere compiuto da una rete molto più vasta, più distribuita sul territorio nazionale e, possibilmente, supportata da istituti e agenzie pubbliche affidate a funzionari preparati ed entusiasti, come è accaduto in molti altri paesi.

Oggi gli spazi per l'arte nonprofit si sono moltiplicati anche in Italia (basti ricordare BASE a Firenze, Nosadella.due a Bologna, 1:1 Projects, Attivarte e 26cc a Roma, Associazione Passaporto a Torino, Lungomare a Bolzano, Peep-hope, Mars e Brown a Milano) e parte del merito va proprio al lavoro di battistrada compiuto da Careof e Viafarini e da pochi altri spazi storici come Neon a Bologna. Di conseguenza, la missione e la funzione di questa organizzazione è evoluta di conseguenza: non più avamposto di una forma organizzativa che trovava scarsi riscontri alternativi sulla scena nazionale, ma istituzione storicizzata e capace di porsi credibilmente sullo stesso piano di altre realtà simili di altri paesi. C'è stato lo spostamento nei nuovi spazi della Fabbrica del Vapore e la possibilità di utilizzare i vecchi locali per ampliare il già attivo e importante programma di residenze. C'è la possibilità di puntare a un ruolo sempre più internazionale in una città come Milano, che pur essendo a tutti gli effetti una città globale fatica a difendere il suo ruolo primario sulla scena europea dell'arte contemporanea, per la concorrenza sempre più agguerrita di altre realtà che investono risorse importanti e si affidano al contemporaneo per ridefinire l'identità stessa della città, e per la mancanza di una filiera istituzionale completa e adeguata alla storia e allo status della città, e che trova la sua più macroscopica manifestazione nella mancanza di un museo di arte contemporanea di profilo internazionale, una lacuna che si spera verrà colmata al più presto. In questo quadro, DOCVA rappresenta una delle porte di comunicazione con la scena artistica internazionale più vive e importanti, e lo resterà sicuramente, e a

maggior ragione, anche quando la città avrà recuperato il suo gap dotandosi di quelle nuove strutture che oggi sono in costruzione o in progettazione.

La storia ormai lunga di Viafarini non deve ingannare: c'è ancora un grande futuro davanti, tutto da percorrere. Lunga vita a DOCVA.

ENG

Long Live Viafarini DOCVA
PIER LUIGI SACCO – PROFESSOR

By consulting the archive – now known as the DOCVA – one can find an almost complete overview of the most significant Italian artists of recent generations. The most special and exciting feature is that one can also find their first portfolios, documentation of the work that defined their artistic development. Furthermore, there is a chronology of the exhibitions, which inevitably presents a more partial perspective, yet which reflects significantly on some of the most interesting experiences of the Italian scene from the 90's onwards.

Although in theory it is not impossible, one would be hard pushed to claim to know Italian contemporary art without having been to Viafarini. For me it was a gateway to uncharted territory.

I remember my first experience very well: it was in 1995, a lecture held on the sidelines of the exhibition space where there was a head emerging from a cube lit from within, as part of *Transatlantico*, the exhibition-workshop curated by Giacinto Di Pietrantonio and Alberto Garutti which turned out to be the launching pad for artists such as Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Deborah Ligorio, Paola Pivi and Diego Perrone. I must say that at the time I hadn't quite understood where I had ended up; it was a very different environment from the familiar halls of the university. However, I immediately realised that I had found myself in the middle of something it was worth keeping an eye on. I did not regret it. Viafarini was then one of the very few organisations in Italy (along with its twin and associate Careof) that implemented the spirit of the non-profit art space into our country, and which had long been one of the most active and interesting breeding

grounds of the international independent art scene. In retrospect, many more such places should have been created: one of the reasons why the young Italian art scene has struggled to be taken seriously abroad for such a long time was the lack of a project-oriented culture that elsewhere was typically provided with its own elective platform for development in organisations like this. Viafarini and Careof alone could not be enough to develop an entire system, and although they were extremely active, they could not substitute the work that was meant to be carried out by a national network, and possibly supported by public institutions and agencies, run by well-prepared and enthusiastic staff, as has happened in many other countries.

Nowadays, non-profit organisations for art have multiplied even in Italy (think of BASE in Florence, Nosadella.due in Bologna, 1:1 Projects, Attivarte and 26cc in Rome, Associazione Passaporto in Turin, Lungomare in Bolzano, Peep-hole, Mars and Brown in Milan) and to some extent this is thanks to the pioneering achievements of Careof-Viafarini and a few other historical organisations such as Neon in Bologna. Consequently, the mission and function of this organisation has evolved accordingly: no longer an outpost of a form of organisation which found few alternative challengers on the national scene, but rather a historicised institution that is capable of placing itself credibly on the same level as other similar entities in other countries. There has been the move to the new space at the Fabbrica del Vapore and the chance to use its former site to extend the already active residence programmes. There has also been the opportunity to aim to play a more international role in a city like Milan, which despite effectively being a global city, struggles to maintain its primary role on the European arts scene due to increasingly fierce competition with other cities, ones which invest in important resources and put themselves in the hands of contemporary culture to redefine their city's own identity. This issue is also due to the lack of any institutional support that would only be fitting, given the city's history and status, and yet which instead stands out for the macroscopic absence of an internationally

renowned contemporary art museum: a gap which will hopefully soon be filled. Within this frame, DOCVA represents one of the most active and important gateways through which to communicate with the international arts scene, and will certainly remain so, especially once the city has made up for lost ground on being provided with new exhibition structures, currently at the planning or construction stages.

One should not be deceived by Viafarini's now long history: there still is a great future ahead of it and a great way to go. Long live DOCVA!

ITA

ANGELA VETTESE – PROFESSORE

Viafarini è stata la Kunsthalle sperimentale che Milano non ha mai avuto e che ancora non ha.

Un luogo dove gli artisti possono andare a parlare con un critico senza che questo sia un passaggio umiliante.

Un luogo dove un artista attento trova informazioni su opportunità di borse di studio all'estero.

Un luogo dove uno studente può andare a studiare su libri e cataloghi che non ci sono in alcun'altra biblioteca pubblica italiana, comperati di anno in anno e archiviati rapidamente.

Un luogo dove si è capito cosa vuol dire, per un giovane, imparare a mostrare il suo lavoro, in qualche caso – come per Margherita Manzelli – con memorabili personali, in altri – come per la serie Transatlatico, banco di prova del gruppo di Via Fuggi – in collettive che hanno segnato un inizio nonché la presenza di personaggi come Alberto Garutti e Giacinto Di Pietrantonio.

Un luogo dove non si è temuto di avere a che fare con la formazione e dove, quindi, hanno trovato posto negli anni mostre di studenti dell'Accademia, mostre di fine corso della Fondazione Antonio Ratti, mostre di fine anno degli atelier Bevilacqua La Masa di Venezia.

Un luogo dove i giovani artisti italiani, quasi sempre troppo poco noti perché un curatore (soprattutto straniero) ne frequenti gli studi, sono stati catalogati su carta e, almeno per alcuni di essi, anche on line attraverso il sito di Italianarea. Chiunque dica che sugli artisti italiani è difficile avere informazioni è in malafede o non conosce questo strumento.

Un luogo dove si è imparato a convivere con forme di finanziamento che non sono la vendita delle opere ma i bandi, cercando di utilizzare al meglio il denaro messo a disposizione dagli enti pubblici e dalle fondazioni bancarie. Lavorare in questo modo stanca, ma è l'unico che consente di non venire a compromessi eccessivi quando si tratta di giovani senza mercato.

Un luogo dove sono passati i migliori curatori italiani, anche solo per scrivere un testo, e che continua a essere una palestra di esercitazione per molti. Non tutti

sanno che molto sostegno è venuto da Maurizio Cattelan, che Vanessa Beecroft vi ha lavorato come assistente, che molti curatori e artisti delle ultime generazioni vi hanno fatto la propria prima comparsa. Un economista dell'arte come Pier Luigi Sacco, uno stilista come Martin Margiela, un architetto come Stefano Boeri ci sono passati prima di diventare dei punti di riferimento e hanno dato anima a una maniera volutamente interdisciplinare di guardare all'arte contemporanea.

Un luogo dove i protagonisti sono spesso cambiati, mettendo alla scrivania persone sempre abbastanza giovani da non essere monumenti e garantendo così, al di là della permanenza della direzione, un ricambio di idee frequente.

Un luogo dove si è avuto il coraggio di capire che, nel mondo globalizzato, il modo di viaggiare delle persone è cambiato: non ci si trasferisce necessariamente all'estero per lunghi periodi. Si ha bisogno però di lavorare per periodi brevi, da un mese a un anno, in un luogo diverso, e di qui la necessità di fare nascere una residenza per artisti per cui è stato messo a disposizione lo spazio espositivo storico.

Un luogo dove si è compreso che fare la casa dei giovani italiani (e basta) non ha senso, perché questa chiusura, del tipo dei circoli femministi che escludevano i maschi, avrebbe generato diffidenza e alla lunga disinteresse. Ecco allora che mostre come quella sui giovani artisti inglesi, curata da Emi Fontana prima ancora che gli YBI fossero un fenomeno; le due personali di Mona Hatoum e di Tobias Rehberger da me curate; la personale di Rosemarie Troeckel; le personali di Katharina Grosse e di Valentin Carron curate da Milovan Farronato; i workshop con Vito Acconci e con Jimmie Durham; insomma tutte queste diverse attività rivolte al mondo dell'arte internazionale e spesso anche tempestive nella scelta dei nomi, avrebbero dato al luogo un brand diverso e speciale, tale da fare in modo che Viafarini in curriculum potesse veramente significare qualcosa.

Un luogo che ha subito l'ostracismo e l'invidia di riviste e gallerie, proprio perché nessuno di questi attori ha permesso a se stesso l'elasticità per muoversi su tanti diversi piani.

Un luogo dove nessuno di coloro che

hanno contribuito alla programmazione artistica è mai stato veramente retribuito. L'entusiasmo con cui si è lavorato dimostra quanto lo spazio abbia saputo comunicare i propri valori ideali. Il segreto? Imparare costa. A Viafarini abbiamo potuto sbagliare gratis. Abbiamo avuto un posto per farlo, sia fisico sia morale, fatto di relazioni e di informazioni e di opere e di persone.

Felicemente stabile e dinamico, Viafarini è stato ed è soprattutto un luogo.

ENG

ANGELA VETTESE – PROFESSOR

Viafarini has been the experimental Kunsthalle that Milan never had and still doesn't have.

A place where artists can go and talk to a critic without this being a humiliating experience.

A place where an artist in search of information can find out about how to apply for study grants abroad.

A place where a student can go and study books and catalogues that cannot be found in any other public library in Italy, purchased year after year and dutifully archived.

A place where it is understood what it means for a young artist to learn how to display his/her work; in certain cases – such as that of Margherita Manzelli – leading to memorable solo shows, while in others – such as the Transatlatico series, the general rehearsal for the Via Fuggi group – in group shows that have marked the beginning of an era, not to mention the presence of such figures as Alberto Garutti and Giacinto Di Pietrantonio.

A place that has never shied away from dealing with training projects and which, therefore, has given space over the years to exhibitions by students from the Academy, end of course exhibitions by students of the Fondazione Antonio Ratti, and end of year exhibitions by the occupants of the Bevilacqua La Masa ateliers in Venice.

A place where young Italian artists, almost always too little known for a curator (especially if from abroad) to visit their studios, have been catalogued on paper and – in many cases – also online through

the Italianarea site. Whoever says that it's hard to get information about Italian artists is not being honest, or is unaware of this resource.

A place that has learnt to cope with forms of financing not based on the sale of works but on contributions, striving to make the best possible use of the money provided by public bodies and banking foundations. Working in this fashion is tiring, yet it is the only way that makes it possible not to sink to compromises when dealing with young artists without a guaranteed market.

A place that has been frequented by the best Italian curators, be it only to write a text, and which continues to be a training ground for many. Not everyone knows that a lot of support has come from Maurizio Cattelan, that Vanessa Beecroft worked here as an assistant, that many curators and artists of the most recent generations also made their first debut right here. Economists of art such as Pier Luigi Sacco, stylists such as Martin Margiela, architects such as Stefano Boeri passed through here before going on to become points of reference and have set the tone for a deliberately interdisciplinary approach to looking at contemporary art.

A place where the protagonists are often changed, always putting people behind the desk who are young enough to not yet be living legends, and thus guaranteeing a frequent renewal of ideas (regardless of the permanence of the director at any given time).

A place that has had the courage to understand that in a globalised world, people's way of travelling has changed. People don't necessarily move abroad for long periods of time. Yet people need to work, for brief periods – from a month to a year – in a different place, and this led to the decision to create a residence project for artists, for whom the historical exhibition venue has been made available.

A place that has understood that there is no point merely giving a home to young Italians, because this kind of closure – like that of the feminist circles that excluded men – would have generated diffidence and a lack of interest in the long run. This is why we find exhibitions like that on young English artists, cu-

rated by Emi Fontana, long before the YBI rose to fame; the two solo shows by Mona Hatoum and Tobias Rehberger that I curated myself; the solo show by Rosemarie Troeckel; the solo shows by Katharina Grosse and Valentin Carron curated by Milovan Farronato; the workshops with Vito Acconci and Jimmie Durham... In other words, all these different activities aimed at the international world of art, often also very quick off the mark in the choice of names, have given the place its own special brand, ensuring that having the name Viafarini on one's curriculum really does mean something.

A place that has been ostracised and envied by magazines and galleries, simply because none of them could muster the flexibility to move on so many different levels.

A place where none of those who have contributed to the artistic programming have ever really been paid. The enthusiasm with which people have worked here shows just how much the space has been able to communicate its own ideal values. The secret? Learning costs. At Viafarini we have been able to make mistakes free of charge. We've had a place – both in physical and moral terms – made up of relationships, information, artworks and people.

Happily stable and dynamic, Viafarini has been and is, above all, a place.