

CHAPTER 11

FROM CRITICAL QUEST TO CURATOLOGY©

I T A Viafarini ha dedicato nel corso del tempo, come necessario e prevedibile, dello spazio allo svolgimento del dibattito critico-curatoriale; a monitorare il ruolo e la definizione del profilo del curatore, una professione abbastanza recente e perfettibile di varie sfumature, tanto da alimentare conferenze, pubblicazioni, analisi e presentazioni. In principio è stata *Critical Quest. I giochi di ruolo della critica*, un'indagine/questionario rivolta da Marco Senaldi e Alessandra Galletta a innumerevoli critici, nel 1993 giovani, per presentarne e riassumerne le prospettive, gli interessi, i campi d'azione. Molti i partecipanti – promettenti allora, figure di grande prestigio ora – di cui in questo capitolo viene presentata una sintesi esemplificativa. Questo il punto di partenza confluito in una pubblicazione allora, mentre quello di arrivo di questa sezione della nostra pubblicazione è rappresentato dalla più recente *Curatology©* (2009): una serie di doppie interviste condotte a dieci giovanissimi curatori italiani per raccontare i loro orizzonti culturali, monitorarne gli interessi, comunicarne lo statement. Tra questi due estremi, il capitolo racchiude un'ulteriore testimonianza a dimostrazione dell'interesse costante ad approfondire il dibattito curatoriale.

E N G Over the years, Viafarini – as was predictably necessary – has partly dedicated itself to the development of the critical/curatorial debate, to monitoring the role and definition of the curator's profile, a fairly recent profession with nuances that are still in the course of being refined to the extent of fuelling lectures, publications, analyses and presentations. At first it was *Critical Quest. I giochi di ruolo della critica*, an investigation/questionnaire by Marco Senaldi and Alessandra Galletta addressed to countless critics – who were young in 1993 – to present and summarise their points of view, their interests and their fields of action. This chapter presents an exemplary synthesis of many of the participants (promising then, figures of great prestige now). This is the starting point that merged into a publication in those days, while the point of arrival of this section in our publication is represented by the most recent *Curatology©* (2009): a series of double interviews with ten very young curators to tell of their cultural horizons, monitor their interests and communicate their statements. Between these two extremes, the chapter further demonstrates the ongoing interest in giving more depth to the curatorial debate.

VIAFARINI

via Farini 35 20159 Milano
Tel. 02 66804473/69001524
Fax 02 66804473

Associazione per la promozione
della ricerca artistica

Critical Quest

I giochi di ruolo della critica

Lunedì 7 giugno 1993
Galleria Transepoca ore 12.00
Viafarini ore 18.00
Milano

Lo scrittore e critico d'arte americano Tom Wolfe lo aveva predetto: arriverà un giorno in cui le parole sull'arte saranno più importanti dell'arte stessa, in cui andremo nelle gallerie per leggere che cosa hanno scritto i critici e dare una distratta sbirciata a minuscole riproduzioni delle opere d'arte. *Critical Quest* è la realizzazione di questa utopia. Pur sapendo che — a differenza di quanto si credeva o si sperava — l'arte non è affatto morta a vantaggio della critica, mai come oggi si assiste ad una grande interscambiabilità dei ruoli tradizionali di artista, curatore, critico, o persino designer, manager, filosofo...

Questo nomadismo generale significa però una cosa certa: l'arte non basta a se stessa (se mai è stato così) ed arte sono anche tutti i discorsi sull'arte, i testi che la illustrano, le teorie che la circondano. Allo stesso modo, d'altra parte, la critica d'arte non basta a se stessa (anche se talvolta è stato così), e da "istruzioni per l'uso" essa è diventata parte integrante di un discorso culturale e di un dibattito teorico a tutto campo.

Ma come parlare di queste teorie, come renderle visibili senza renderle noiose? *Critical Quest* è una sfida in cui i critici sono invitati ad esporre letteralmente i propri presupposti, le proprie convinzioni e il proprio linguaggio all'interno di due diversi spazi espositivi. Più teorica di una mostra, ma meno asfissiante di un convegno, più leggibile di un'opera ma meno enigmatica di un catalogo, *Critical Quest* è l'evento della critica: una prova ed un gioco, un momento di incontro e di riflessione, di conoscenza e di informazione, di scambio e compravendita.

Critical Quest avrà luogo a Milano presso la galleria Transepoca (via Col di Lana 12, tel 89409504, orario 16-19 mar/sab) dove la serie completa dei testi sarà esposta alle pareti, e presso lo spazio Viafarini (via Farini 35, tel.66804473, orario 15.30-19.30 mar/ven) dove sarà possibile consultare la documentazione del progetto (testi, cataloghi, video, ecc.) e trovare le T-shirts con il testo preferito.

L'evento è previsto per lunedì 7 giugno, alle h.12.00 (Transepoca) e alle h.18.00 (Viafarini).

Elenco dei critici partecipanti: Francesco Bonami, Achille Bonito Oliva, Nicolas Bourriaud, José Luis Brea, Kate Bush, Dan Cameron, Giulio Ciavoliello, Adrian Dannatt, Roberto Daolio, Joshua Decker, Giacinto Di Pietrantonio, Jeffrey Deitch, Robert Fleck, Carl Freedman, Mary Jane Jacob, Helena Kontova, Donald Kuspit, Luk Lambrecht, Christian Leigh, Corrado Levi, Gregorio Magnani, Victor Misiano, Robert C. Morgan, Andrew Renton, Jerome Sans, José Lebrero Stals, Catherine Strasser, Ijsbrand van Veelen, Angela Vettese, Brian Wallis, Benjamin Weil, Thomas Wulffen.

Special guest: Tom Wolfe

Critical Quest® è un'idea di Alessandra Galletta e Marco Senaldi

FIG 14



FIG 14

FIG 3 - 4 Tom Wolfe, the American writer and art critic, foresaid it: Time will come when words about art will be more important than art itself; when we will go to galleries to read what art critics have written and to cast just a swift glance to tiny, tiny reproductions of the artworks. *Critical Quest* makes that utopia true. We do know that differently from what was believed or maybe hoped, art's not dead, overwhelmed by critics. Today, like never before in time, we are assisting to a wide inter-changeability among the traditional roles of artists, critics, curators, and even designers, managers, philosophers... This general erratic trend means one thing for sure: art is no longer sufficient to itself (if it ever was) and also all the talks about art, the texts about art and the theories surrounding it can be said to be "art". At the same time, art criticism is not sufficient to itself and from mere "use instructions" it became a part of all-round cultural issues and theoretical debates. But how is it possible to speak about those theories, how to make them visible without making them be boring? *Critical Quest* is a "quest" in which critics are invited to show (in the real meaning of the word) their own beliefs, their own convictions, their own languages. That will happen in two exhibiting spots. More theoretical than an exhibition, but less painfully boring than a symposium, more readable than an artwork, but less enigmatic than a catalogue, *Critical Quest* is the critic's event: a trying game, an opportunity for meeting and reflecting, for knowing and getting informed, for exchange and buy-and-sell. Alessandra Galletta and Marco Senaldi

FIG 3 - 4 *Critical Quest. I giochi di ruolo della critica*, 1993, curated by Alessandra Galletta and Marco Senaldi; with the participation of the critics Francesco Bonami, Achille Bonito Oliva, Nicolas Bourriaud, Kate Bush, Dan Cameron, Giulio Ciavoliello, Adrian Dannat, Roberto Daolio, Joshua Decker, Giacinto Di Pietrantonio, Jeffrey Deitch, Robert Fleck, Carl Freedman, Mary Jane Jacob, Helena Kontova, Donald Kuspit, Luk Lambrecht, Christian Leigh, Corrado Levi, Gregorio Magnani, Victor Misiano, Robert C. Morgan, Andrew Renton, Jerome Sans, Catherine Strasser,

Ijsbrand Van Veelen, Angela Vettese, Brian Wallis, Benjamin Weil and Thomas Wulffen; exhibition organised at Viafarini and Transepoca Gallery in Milan. In 1994 *Critical Quest* travelled to Spiral/Wacoal Art Center in Tokyo, where it received an unprecedented contribution from critics Fei dawei, Yuko Hasegawa, Akiko Hyuga, Yasushi Kurabayashi, Fumio Nanjo, Min Nishihara, Masashi Ogura, Kenjiro Okazaki, Noi Sawaragi, Motoaki Shinohara, Ikuro Takano, Arata Tani and Akira Tatehata

04-01-1993 02:48 212 229 2467 P.01

Francesco Bonami
799 Broadway #236
New York, NY 10003 USA
Tel. 212 477 2630
Fax 212 229 2467

Alessandra Galletta /Marco Senaldi

New York, 31 Marzo 1993

Cari Alessandra e Marco,

Spero di non deludervi. Le due frasi che vi mandano corrispondono a dei discorsi molto piu' lunghi che nel cammino si sono semplificati come un brescio.


Le due frasi possono essere presentate cosi' su carta di fax o trasferite su della normale velina. Incorniciate o non fa lo stesso, fatemi sapere come e' andata la mostra, sono molto interessato.

Tanti auguri di successo e cari saluti

Francesco Bonami

04-01-1993 02:48 212 229 2467 P.01

**"La realta' sfrutta l'arte per
soddisfare la sua morbosa
attrazione verso se stessa"**



⊗

04-01-1993 02:48 212 229 2467 P.02



**"Le parole sull'arte curano la
frigidita' della realta'"**

⊗

l'artista crea
il critico bela
schwitters

angela vettese

Critical Quest
di Angela Vettese

A ben vedere le Cose hanno sempre due facce; sono gemelle ed entrambe veritiere, ma una ha i capelli sporchi e l'altra ha fatto da poco uno sciampo. Qualche esempio. Abbiamo sempre trattato la natura come se fosse una serva, come una superficie sulla quale esercitare i nostri desideri ossessivi: incidere, corrodere, bucare, affermare la nostra stessa identità usandola come supporto e arrivando quasi a cancellarla. Eppure i quadri, le poesie, persino i poster più kitsch non hanno fatto che esaltarla, esibendo l'immensa nostalgia del tempo in cui l'uomo e il suo ambiente vivevano un'armonia primordiale.

Ripensiamo a un amore passeggero: due si vedono, si attirano, si incontrano in una camera d'albergo e tutto finisce lì. Dall'altro lato, però, tra loro si è manifestato un rapido senso di simbiosi, come se tante vite ne avessero trascorsa una insieme. Così ha due volti anche la relazione tra un artista affermato e altri più giovani: colui che ha fatto da inconsapevole modello può venire copiato, semplificato e negato come accade a ogni guida. Ma in questa stessa filiazione passano sia l'inevitabile mutare, sia il permanere di un patrimonio di pensieri, il frutto buono di un riconoscimento reciproco.

Talento, forza di carattere, inventiva; queste sono le sole armi di cui gode un artista di oggi. Non ci sono più tecnica né comandamenti a garantire e proteggere la qualità del suo lavoro. Un tempo erano sufficienti una mente e una mano per dare corpo a progetti leonardeschi. Ora ogni conquista rilevante dell'intelligenza e del fare richiede un lungo lavoro collettivo e notevoli investimenti. L'arte non viaggia più sulla strada maestra da cui passa l'evoluzione del sapere: cosa può fare un uomo rimasto solo di fronte a un foglio di carta, se non scomporre e ritrarre sé stesso con la massima sincerità possibile?

Ecco, le opere d'arte sembrano diventate un esercizio utile quasi soltanto a chi le fa, come una sorta di autoterapia per guarire dai grandi amori finiti. Farle parlare al pubblico è difficile come accade con un amico introverso. Eppure, come i frammenti dei lirici greci, quelle nate da un'intuizione felice possono ancora dispensare rari momenti di estasi, piccole illuminazioni che costringono a una diversa Comprensione delle cose; momenti che, come collette date ai cavalli per educarli, ci educano a fare quello che facciamo (J. Cage). Anche le buone opere d'arte sono come cavalli bizzarri, che si lasciano avvicinare solamente dopo un lungo corteggiamento dello sguardo. L'occhio del critico forse non è il più rapido o il più puro, ma è spesso il più paziente e il più metodico, qualunque sia il suo metodo di approccio, quello pronto a dare loro la parole e, soprattutto, a indicare verso quale direzione guardare.

What is my position as a critic? It follows geometrico-biological lines: a vertical motion as in awake-alive-mountain, horizontal as in sleeping-dead-plains, diagonal as in relaxed-sunbathing-sea.

This is the direction followed in carrying out **Territorio Italiano**: asking artists to plan works for specific sites in Italy of their choice. These projects were presented in January at the Spazio Opos in Milan as part of an event organized by Documentario. They will eventually be realized beginning this summer, 1993, by the **Associazione Territorio Italiano** in the operative phase called **Cantiere Italia** (Italian Construction Site). In this phase we will also be printing a series of T-shirts. Why? I feel that a moment of such profound crisis needs a project, a work to be posited as part of reality. Indeed this proposal addresses a need for reality, the need for a future that's been denied. Because the world is not, as they would have us believe, what it is, but what we make it, right or wrong. Thus, this phase of **Territorio Italiano** will be followed by subsequent projects by other artists who will create still other works. It is not a closed project but will continue to develop over time, *a Project for the Eternity of Contemporary Art*, begun with Schütte, Irwin, Bond, Bijl, Accardi, Alviani, Bulloch, Armleder, Spalletti, Ad Hoc, Paladino, Trockel, Boetti, Vautier, Cucchi, Delvoye, Pistoletto, Casciani, Steinbach, Garutti, Mochetti, Prigov, Gillick, Odenbach, Kozaris, Montesano, Ontani, Pisani, Rüdiger, Zvevdociotov, Nannucci, Prini, Shinamoto, Osmolovskij. These artists introduced the sites, the themes, and the expressive aims even in the selected media: sculpture, video, cinema, books, environments, installations, paintings, performance. An immensely intense variety and quality, a thinking core, a brainstorm of future works, an attempt for art to re-gain the reality of a vertical position as in awake-alive-mountains, horizontal as in sleeping-dead-plains, diagonal as in relaxed-sunbathing-sea. And here I ask you to support **Territorio Italiano** any way you see fit or unfit: financially, critically, and in any truly interactive human action.

Information: Giacinto Di Pietrantonio - Associazione Territorio Italiano
via Sebenico 28, 20124 Milan tel/fax 02-66805083



Venezia 02.06.93

Arte e critica dal leopardo ghiacciato allo sguardo del maiale. Esiste una leggenda, di cui parla Hemingway, sulle nevi del Kilimangiaro, sul ritrovamento di un leopardo ghiacciato, bloccato nella neve e ritrovato ad una altezza impossibile, dato il fatto che i leopardi, come si sa, praticano altri spazi ed altre temperature. Il leopardo pratica la pianura della Savana e non le alte vette di una montagna come l'Himalaia; eppure, questo animale è stato ritrovato in una distanza che lascia immaginare un viaggio impossibile, lo stesso viaggio dell'arte. L'arte è deterritoriale e di confine, quindi è, in qualche modo, passaggio, spostamento in una dimensione che, attraverso la forma, resta definitiva. Qual'è lo sguardo con cui il critico deve sorvegliare il suo nemico più intimo, il leopardo ghiacciato? Per me è lo sguardo del maiale. Nella cultura occidentale viene sempre, invece, in qualche modo celebrato il pavone, animale stupido, che si pavoneggia, ma che non può nemmeno guardarsi la coda, ritenuto bello per eccellenza. Io credo invece che, l'animale che corrisponde, nel nostro momento, alla riflessione del critico, è il maiale, che razzola tra i rifiuti e ne fa necessità, come il critico che resta in una cultura postmoderna di fine secolo e vive attraverso questi rifiuti. Il maiale, che ad un certo punto uccide anche il suo allevatore, per fame. In quale sguardo è... il maiale, se non uno sguardo a fessura, che segna, lunga, la necessità dell'estensione in una inquadratura, che gli permette di guardare la realtà, ma a partire dalla linea sottile, con un punto di vista. Al maiale corrisponde un corpo imprevedibile, di plastica, forte, setoloso, che si sviluppa plasticamente fino alla coda, che finisce, se si può dire, arricciolata a punta; lì risiede il luogo di penetrazione nell'aria, del maiale, che corrisponde alla penna del critico. E dunque, mi pare che, con questa metafora abbiamo trovato, al critico, la possibilità di dargli un corpo di restituirgli materie e di sottrarlo al ruolo di servo di scena a cui credo, con il mio lavoro dal settanta in avanti, di aver molto contribuito.

Achille Bonito Oliva

Nicolas Bourriaud

“Critical Quest.” NICOLAS BOURRIAUD Per ALESSANDRA GALETTA.

L'axiome de base est que tout critique d'art tente de produire des concepts visant à rendre intelligible le champ artistique -ou au moins l'un de ses sous-ensembles-. Jusque là, tout est très simple.

Mais:

1. La plupart des critiques, quand ils ne nagent pas dans le petit bain de l'empirisme absolu, appliquent à l'oeuvre d'art actuelle la grille de l'iconologie panofskienne (plus ou moins revisitée par Clement Greenberg) et décrivent l'expérience du regardeur en des termes empruntés aux esthétiques kantienne et hegelienne. Ce qui équivaut à étudier un moteur d'avion à l'aide d'un corpus de connaissances sur les voitures à chevaux.

2. La critique d'art est un lieu d'importation de concepts: il n'existe pas vraiment de philosophie de l'art actuel, mais des bribes de concepts provenant de la littérature ou de la sociologie, de l'esthétique classique et de discours romantiques sur la création. Ce qui donne, au pire, une sorte de scientificité factice et naïve, des sociologismes usurpateurs, ou une pensée molle de la technique.

3. Mais *au mieux*, qu'est-ce que ça donne ? Un discours sur le passage de l'actuel dans la forme. Actuel, dans le sens foucaultien de: “présent de notre devenir”. (Lutte des “classes” dans l'image ?) Pas une critique d'art autonome, mais une critique ouverte, poreuse, ventriloque: une *critique d'art du monde*. La description d'une actualité à travers l'oeuvre d'art.

4. cependant, si l'on entend considérer l'art actuel en tant qu'objet philosophique, ou du moins traversé par un savoir philosophique, il convient d'énoncer au préalable quelques principes:

a. l'art actuel est moins un lieu de production qu'un espace de traitement, de *recyclage* et de réévaluation de signes qui, désormais, sont majoritairement produits par d'autres domaines de sens (les médias, la publicité, etc...)

b. l'oeuvre d'art a perdu son autonomie matérielle et idéologique par rapport aux autres instances de production de signes. Il s'agit aujourd'hui de décrire la *valeur opératoire* de l'art, c'est-à-dire sa faculté d'irruption dans la sphère de l'activité; l'oscillation qu'elle manifeste entre son antique fonction d'*objet à contempler* et l'idée plus ou moins fantasmée de sa *fonctionnalité*. (A ce prix, seul, on pourra déterminer un rôle social pour l'art: le seul qu'il avait, celui d'une apothéose du capital, a été mis à mal par la crise).

c. Les artistes n'ont pas pour but de produire du sens, mais d'évaluer des rapports au monde à l'aide d'images, de formes, d'objets, de signes.

d. l'oeuvre d'art n'est pas un lieu, mais un *terminal*: elle constitue l'aboutissement d'un processus atopique, disséminé entre plusieurs virtualités. Elle peut se donner la forme d'une *bande-annonce* (un événement “différé”) comme d'un *réseau* (l'événement “éclaté”), d'un *potlatch* (l'accumulation “somptuaire” du réel) comme d'une *modélisation* (construction d'une situation fonctionnelle calquée sur le réel).

Dan Cameron

DAN CAMERON

May 28, 93 8:16 No.005 P.01

28 May 1993

20 Clinton Street, #6C
New York, NY 10002

Alessandra Galletta
Via Pulci 7
20126 Milano
Fax c/o Via Farini: (02/ 66804473)

Dear Alessandra Galletta,

I am sending along my project for 'Critical Quest,' with hopes that it is not too late to be included in the exhibition which opens on the 7th. The title of my piece should be, Better Judgment.

As you can see, the basic form of the piece is a questionnaire, which needs to be photocopied and presented to the viewer in the form of a short stack of sheets of paper (a la Felix Gonzalez-Torres). Ideally, the piece should also include a container of pencils or pens, as well as a rectangular box with a slot on top, so that the 'votes' can really be cast.

The notion of the piece is to create a participatory situation, by giving the viewer a chance to respond to nine statements about critics and the act of criticism. You may notice that, of the four responses, none are indifferent, reflecting the idea that the critic must always have an opinion.

Please let me know if you have any questions about Better Judgment. I hope that it makes an interesting addition to your 'Critical Quest' exhibition.

Sincerely,



Dan Cameron

DAN CAMERON

May 28, 93 8:16 No.005 P.02

Critical Questionnaire

1=AGREE STRONGLY 2=AGREE SOMEWHAT
3=DISAGREE SOMEWHAT 4=DISAGREE STRONGLY

Art criticism ought not attempt to transcend its time or place; its value comes from being a record of how the art-work may have been understood at the point in time when it entered the public discourse. 1 2 3 4

Art critics are often seen as a negative force by those who wish to regulate the discourse surrounding the work of art. 1 2 3 4

Art criticism is sometimes the only lasting trace of an encounter which is limited to a relatively brief period of time. 1 2 3 4

Art critics are generally people who feel more comfortable interpreting what artists do than in creating art themselves. 1 2 3 4

Art criticism occurs within a discursive field that is suspect because it grants more importance to art than is generally conceded by the rest of the populace. 1 2 3 4

Art critics view more art than most people, and therefore have a lesser tendency to see the artist's success as being directly related to their own situation. 1 2 3 4

Art criticism, at its best, serves to locate the artist's intent and production at the nexus where considerations of beauty and social order become entwined. 1 2 3 4

Art critics depend, for their livelihood, on making the creative act seem more mysterious than it actually is. 1 2 3 4

Art criticism tends to place too much emphasis on the artist's intentions, and not enough on what the work is, or how it functions in the world. 1 2 3 4

Jeffrey Deitch

05-21-1993 10:07AM FROM JEFFREY DEITCH, NEW YORK TO

P.02 5-21-1993 10:07AM FROM JEFFREY DEITCH, NEW YORK TO

P.03

Critical Quest essay

About ten years ago, a young woman whose exhibition I had just written about for *Art in America* rushed up to me in the street and punched me in the face. The most surprising thing about this incident was that I had not even given her a bad review. I had apparently sparked her anger by writing more enthusiastically, in her view, about one of her colleagues than I had about her. As I stood there stunned in the middle of West Broadway feeling the sharp pain in my jaw, I began thinking that perhaps I had the wrong approach to art criticism.

Artists, dealers and collectors tend to view art criticism as a service job. Someone needs to "cover" the current exhibitions in order to officially register that they actually happened. An art reviewer with a strong set of opinions can over time establish a clean independent voice, but generally the exhibition review in the back of the magazine has a limited impact. Most readers are more interested in good photographs of an exhibition than good writing about it. The exception is incisive newspaper reviews by the best regular critics. The most widely read newspaper critics have a very significant role in shaping the opinion of the general art public.

I decided, however, that I did not want to be a reactive critic. Rather than write essays or reviews that reacted to exhibitions and attempted to interpret the art that had recently been on display in the galleries, I wanted to develop a more entrepreneurial type of writing. I set out to look for broad issues that linked advanced thinking in science, economics and other interesting fields with advanced practice in art.

I used to tell my fellow students at the Harvard Business School that I was the only person who ever enrolled there to study art criticism. In addition to obtaining some practical knowledge of business management, I was hoping that the advanced study of business economics would give me some unique insights about how art is communicated and understood. I began developing an approach to art criticism that integrated economic as well as aesthetic psychology. The major themes in modern art such as Cubism and Surrealism were part of something much larger than visual art.

In today's art world, where despite the enhanced public interest in new art, there is a tendency to focus on narrow, inside issues, I believe that it is particularly important to try to broaden the critical dialogue. As the art world has become larger with more of its own self-contained institutions, there has been an accompanying tendency for art to become academicized. There is too much art and too much art interpretation that is only relevant and perhaps only comprehensible to the art world itself. I hope to be able to produce criticism that helps people to understand the relevance of the best new art to the most important issues of our time.

analysis. My first efforts in this vein were essays on Andy Warhol as a "business artist" and a business history of Picasso. Gradually I began broadening my perspective, trying to tie together an analysis of contemporary art, economics, politics, technology and social trends.

The kind of criticism that I aspire to is not specifically art criticism, but writing that attempts to deepen our understanding of art by analyzing it in the context of new trends in science and society. The critical direction that I wanted to take demanded something more layered than the traditional critical essay. I tried to develop a new format which integrated text and image, tied together with graphic design that reflected the spirit of the writing. This new more visual approach was developed through my recent series of books produced with the Deste Foundation: *Cultural Geometry*, *Artificial Nature*, and *Post Human*.

Rather than writing regularly about current exhibitions, every year I try to concentrate on a large issue such as the construction of self-identity, or the conflation of the artificial and the real, that applies to many different sectors of culture. For a period of months while developing a project, my vision is shaped by an awareness of the broad issue that I am pursuing. For instance, during the development of *Post Human*, I was constantly recording images and making notes about all of the "post human" trends that I observed through my travels. After a period of months, hopefully enough has congealed to allow me to start writing the essay and start choosing specific images.

The really big issues in art, in my view, are never just issues in art, but also major issues in all aspects of the arts, science and society. Issues that are only relevant to the art world are generally not interesting enough to support art that remains lasting and broadly influential. As an example, it would not interest me to write about a painter who is interested in exploring the issue of how the surface meets the edges of a painting. It would be very interesting, however, to write about a painter exploring the interface of abstraction and representation, an issue that applies as well to advanced thinking in many other fields such as economics and

IVIAFARINI

organization for contemporary art

Arrivederci e grazie

Meris Angioletti, Giona Bernardi, Patrizio Di Massimo, Cleo Fariselli, Emre Hüner, Stefano Mai, Alice Mandelli, Jonatah Manno, Miriam Mosetti, Andrea Paleri, Andrea Rossi, Matteo Rubbi, Shigeri Takahashi, Alice Tomaselli, Fabrizio Tropeano

a cura di Alberto Garutti, Stefano Bernuzzi, Valentina Costa, Laura Garbarino, Francesco Pavesi, Veronica Pirola, Alessandra Poggianti, Marta Savaris, Elvira Vannini

8 giugno - 3 luglio 2004

La mostra è il risultato di una serie di incontri tra giovani curatori e gli artisti studenti del corso attuale di Alberto Garutti all'Accademia di Brera. Nell'ambito della convenzione con il Settore Sport e Giovani del Comune di Milano, le associazioni Careof e Viafarini hanno organizzato un laboratorio rivolto a giovani critici e curatori, condotto da Alberto Garutti, docente all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano. A giugno, a conclusione degli incontri, sarà allestita presso lo spazio Viafarini, assieme ai curatori partecipanti, una mostra con le opere dei giovani artisti, studenti del corso attuale di Alberto Garutti all'Accademia di Brera. La finalità è quella di individuare quali sono gli approcci metodologici alla formulazione di un progetto, che passa attraverso l'incontro tra due figure - quella dell'artista e quella del curatore - accomunate dall'interesse per l'opera d'arte come strumento di conoscenza. I giovani curatori selezionati sono Stefano Bernuzzi, Valentina Costa, Laura Garbarino, Francesco Pavesi, Veronica Pirola, Alessandra Poggianti, Marta Savaris, Elvira Vannini, Alberto Zanchetta. I partecipanti hanno frequentato da febbraio a maggio l'aula di Alberto Garutti all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, da cui negli ultimi anni sono emersi diversi giovani artisti di talento che oggi rappresentano la scena artistica contemporanea italiana, quali Simone Berti, Sarah Ciraci, Roberto Cuoghi, Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Claudia Losi, Laura Matei, Diego Perrone, Paola Pivi, Alessandra Tesi ecc.

Con il patrocinio e il contributo del Comune di Milano - Settore Tempo Libero e il contributo di Zegna Baruffa Lane Borgosesia. Si ringrazia Anna Sostero, assistente di Alberto Garutti.

viafarini, fabbrica del vapore
via procaccini 4, 20154 milano
p/f +39 02 66804473 p +39 02 69001524

vir viafarini-in-residence
via carlo farini 35, 20159 milano

viafarini@viafarini.org
www.viafarini.org

FIG 14

FIG 3 - 4 Arrivederci e grazie, 2004, curated by artist Alberto Garutti with young curators Stefano Bernuzzi, Valentina Costa, Laura Garbarino, Francesco Pavesi, Veronica Pirola, Alessandra Poggianti, Marta Savaris and Elvira Vannini

The exhibition was the result of several meetings amongst young curators and art students from Alberto Garutti's course at the Accademia di Belle Arti di Brera

(Fine Arts Academy) in Milan: Meris Angioletti, Giona Bernardi, Patrizio Di Massimo, Cleo Fariselli, Emre Hüner, Stefano Mai, Alice Mandelli, Jonatah Manno, Miriam Mosetti, Andrea Paleri, Andrea Rossi, Matteo Rubbi, Shigeri Takahashi, Alice Tomaselli and Fabrizio Tropeano.



FIG 14

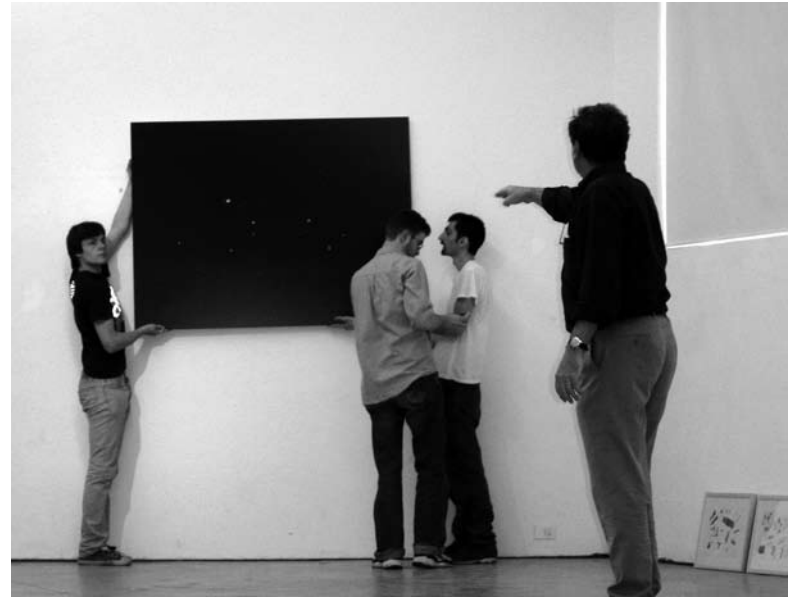
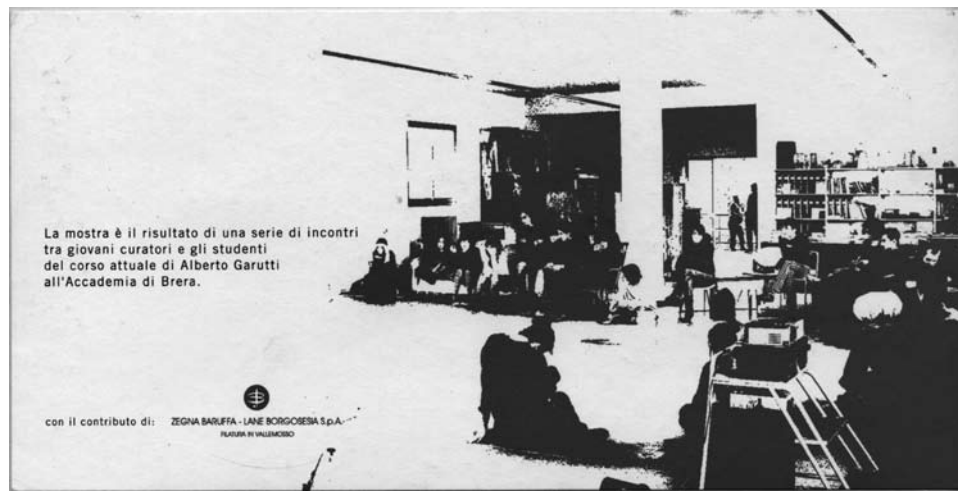


FIG 14



La mostra è il risultato di una serie di incontri tra giovani curatori e gli studenti del corso attuale di Alberto Garutti all'Accademia di Brera.

con il contributo di: ZEGNA BARUFFA - IANE BORGOSERA S.p.A. - FUSINA VIVALDENOSO

FIG 14



FIG 14



FIG 14

VIAFARINI

organization for contemporary art

Curatology©

un progetto di Milovan Farronato



La mostra

inaugurazione: **martedì 16 giugno ore 18.30**
 periodo: **dal 16 giugno al 15 settembre 2009 (chiuso ad agosto)**
 orario: **da martedì a venerdì dalle 11.00 alle 19.00**
sabato dalle 15.00 alle 19.00, domenica chiuso
 ingresso: **gratuito**
 sede: **Viafarini DOCVA, Fabbrica del Vapore, via Procaccini 4, Milano**

Una mostra collettiva, ma strutturata come 10 presentazioni personali indipendenti, è l'esito espositivo della serie di interviste condotte dal direttore artistico di Viafarini, Milovan Farronato, che hanno suscitato grande interesse da parte di un vasto pubblico. Da aprile a giugno, presso la sede del DOCVA, Fabbrica del Vapore, si sono confrontati in cinque tappe dieci curatori: Elena Bordinon e Marco Tagliaferro, Vincenzo De Bellis e Davide Ferri, Paola Noè e Francesco Garutti, Michela Arfiero e Simone Menegoi, Roberta Tenconi e Antonio Grulli.

Ogni curatore presenta in mostra una sola opera con l'obiettivo di formalizzare la complessità del proprio indirizzo di ricerca, come ideale conclusione del dibattito su una possibile campionatura di alcuni indirizzi di ricerca curatoriali attivi in Italia in genere e a Milano in particolare.

Viene fornita così una mappatura realistica di alcune delle ricerche in atto, in grado di rappresentare molteplici approcci e attitudini, realizzata attraverso le opere di giovani artisti presenti nell'Archivio del DOCVA.

Lo spazio di Viafarini alla Fabbrica del Vapore, grazie alla collaborazione con **Vibrapac**, è suddiviso in dieci nicchie ove le opere selezionate trovano la propria collocazione.

Gli artisti selezionati sono: **Elisabetta Alazraki** per Paola Noè, **Francesco Arena** per Vincenzo De Bellis, **Davide Balliano** per Elena Bordinon, **Marco Belfiore** per Roberta Tenconi, **due collezionisti, Stefania ed Emilio Giorgi**, scelgono un'opera della loro collezione in conversazione con Francesco Garutti, **Samuele Menin** per Marco Tagliaferro, **Giovanni Morbin** per Simone Menegoi, **Davide Rivalta** per Davide Ferri, **Andrea Sala** per Michela Arfiero, **Italo Zuffi** per Antonio Grulli.

Le interviste

Curatology© è un ciclo d'interviste con dieci fra i più rappresentativi curatori italiani dell'ultima generazione, condotte dal direttore artistico di Viafarini, Milovan Farronato. I curatori coinvolti in questo primo ciclo sono accomunati da una condivisa attenzione verso l'emergente scena artistica italiana e la sua promozione.

Curatology© rappresenta una preziosa e rara occasione per mettere in luce il percorso professionale, le scelte, gli orizzonti culturali e gli obiettivi di una generazione di curatori attivi in Italia, e a Milano in particolare. Il programma si rivolge principalmente ai giovani artisti dell'archivio DOCVA, per permettere loro di comprendere meglio i referenti curatoriali più consoni alla loro ricerca e per confrontarsi sulle direzioni artistiche rilevanti a livello internazionale.

FIG 3 - 4

Curatology©, 2009, curated by Milovan Farronato
 An exhibition of ten independently conceived solo shows, representing the completion of a series of interviews to five pairs of curators, held by Milovan Farronato: Elena Bordinon and Marco Tagliaferro, Vincenzo De Bellis and Davide Ferri, Paola Noè and Francesco Garutti, Michela Arfiero and Simone Menegoi, Roberta Tenconi and Antonio Grulli.

In the exhibition, each curator presented a single work in an attempt to formalise the complexity of his own specific curatorial research, which further contributed

FIG 14



FIG 14

to the debate on a possible map of curatorial research paths in Italy: Elisabetta Alazraki selected by Paola Noè, Francesco Arena selected by Vincenzo De Bellis, Davide Balliano selected by Elena Bordinon, Marco Belfiore selected by Roberta Tenconi, two collectors, Stefania and Emilio Giorgi, chose an artwork by Georgia Sagri from their collection in a dialogue with Francesco Garutti, Samuele Menin selected by Marco Tagliaferro, Giovanni Morbin selected by Simone Menegoi, Davide Rivalta selected by Davide Ferri, Andrea Sala selected by Michela Arfiero, Italo Zuffi selected by Antonio Grulli.

ITA

MICHELA ARFIERO *Mescolare le carte*
Quando Viafarini mi ha chiesto (nel gennaio 2010) un breve statement sul mio punto di vista e approccio curatoriale, stavo pensando a un futuro fatto di spazi

dove transitano le idee e al curatore come padrone di casa. Pensavo a un luogo dove i curatori sono fermi diventando essi stessi uno spazio: dove gli artisti, e non solo, possono lavorare e transitare. Non so se mettere insieme delle idee, delle opere d'arte e un pubblico sia sufficiente per definirmi curatore d'arte contemporanea. Personalmente curare delle mostre è un po' come avere delle visioni indotte, dove quello che pensi lo pensi perché ti è stato detto (dagli artisti) e quello che dici lo dici attraverso le opere e la creatività (degli artisti).

Se da un lato mi piacerebbe una forte compartimentazione della cultura dall'altro quello che maggiormente m'interessa è mescolare le carte, poter scivolare – senza essere troppo specialistico - attraverso diverse discipline: tra l'arte e il design, l'architettura, la letteratura... non parlo di collaborazione ma piuttosto di scambio e di confusione. Di avere uno spazio, e per spazio intendo qualsiasi situazione che possa essere occupata o attraversata, e avere la capacità di farlo invadere da diversi aspetti della creatività, senza però esserne l'arredatore d'interni.

Non vorrei che la creatività fosse rimpiazzata, dalle parole di Greg Lynn - fondatore dello studio d'architettura FORM, dal cosiddetto buon gusto.

Ho recentemente letto un editoriale di Keith Gessen, tra i fondatori della rivista letteraria n+1, che parla dell'incredibile pagina della piattaforma di blogging Tumblr che manda in streaming tutte le fotografie postate dagli utenti, un fiume d'immagini che sotto molti aspetti ci dice che cosa pensa, vede e sa un milione di persone. Un po' come la musica elettronica anni novanta, da ambiente, definita da Vito Acconci come un'architettura di sottofondo.

Quello che sento molto importante è il senso di vuoto, l'intervallo, le pause. Penso che come curatore mi piacerebbe essere qualcosa di simile a quello che lo studio di registrazione è per la musica.

ELENA BORDIGNON *Marzo 1961* "Che cosa stai facendo di bello? Cinema?".

"No, sto scrivendo una commedia".

"Interessante. Ti dispiace accennarmene la trama, il problema, la tesi?".

"Volentieri. Si tratta in breve di questo". (Pausa). "Ecco... tutto fa credere che l'uomo, nel futuro, non mano che le popolazioni aumenteranno, sarà sempre più solo, specie nelle grandi città. Sempre più solo, sempre più frenato dalle inibizioni, dalle leggi, dal controllo reciproco, dalla tirannia delle macchine, dalla necessità di successo, dall'enigma del futuro, dal terrore di una guerra. E poi, un giorno, anche l'arte finirà, come finirà l'amore".

"Molto interessante".

"Ma in una provincia arretrata, in una specie di zona depressa, sono ancora vivi l'uno e l'atra, l'amore e l'arte. La gente se ne vergogna un po', specialmente dell'amore. È così provinciale! (...) Scrivono brutti libri, fanno quadri, e rincasando a notte alta fischiettano musica elettronica, superatissima, anzi dimenticata nel resto del mondo. E fanno, rassegnati e arretrati, l'amore".

"Sì, è davvero interessante. E poi?".

"Altrove, nelle grandi città, dove poesia pittura e musica sono diventate oramai forme d'arte applicata (l'arte è una cosa che si abita), altri problemi angustiano quelle infelici società: l'impiego del tempo, l'eliminazione delle scorie, l'assicurazione totale, le diete... La produzione oscena (letteratura e spettacolo) conosce tecnicamente un periodo di splendore perché tutti leggono o guardano le cose che vogliono o che non possono più fare. Il protagonista della mia commedia, che vive in una di queste città, è costretto a recarsi in quel paesino di provincia di cui ti ho parlato. Qui conosce una cuginetta, che gli confessa candidamente di passare il suo tempo dipingendo e facendo l'amore. Il nostro amico ne ha una grande pietà, cerca di curarla. Per farla breve, finisce che anche lui si mette a dipingere e a far l'amore. Riscopre che la certezza è nell'incertezza, che il riposo è nella lotta, eccetera. Lo riscopre attraverso una donna 'arretrata' che lo riporta prima all'amore e poi all'arte. Però un giorno pensa: queste due attività finiranno per mettermi totalmente nei guai. Lascia la cuginetta e torna nella sua città, dove, naturalmente, si uccide".

"Molto interessante. E quando finirai questa commedia?".

"Mai".

[Ennio Flaiano, *La solitudine del satiro*, Adelphi, pp. 256 – 258]

L'esperienza nel centro sinergico Viafarini DOCVA, e in particolare Curatology®, ha dimostrato quanto un luogo possa diventare, per lo meno nelle intenzioni, un laboratorio di idee e di confronto. Penso che una tale realtà, unica a Milano, consenta di sviluppare una serie di esperimenti altrimenti inattuabili. La considero come una sorta di 'provincia' (per ribadire l'estratto che ho portato come lungo incipit) dove l'arte è vissuta come cosa autentica e appassionata. Al di là dei singoli progetti, l'aspetto che emerge su tutti, è la centralità dell'opera d'arte e, di conseguenza, dell'artista. L'opera non è solamente presentata, ma è collocata al centro di un più complesso sistema di rappresentazione: l'obbiettivo non è solo di esibire, bensì, di significare, di mostrare il pensiero che muove e motiva un'opera. Penso a questo processo come un atto liberatorio, che dà un valore sostanziale all'operare artistico tutto.

Avere a fuoco il proprio sguardo critico o per lo meno aver il coraggio di affermarlo.

L'aspetto forte emerso in Curatology® è l'onesta con cui tutti, in prima persona, hanno rivelato il proprio punto di vista, mettendosi in gioco: a parole, con l'intervento pubblico, e nei fatti, invitando un artista. Esperienze del genere arricchiscono senza dubbio il dialogo, spesso troppo asettico e asfittico, dei progetti condivisi.

La solidità manifesta dell'opera d'arte, la sua presentazione, deve necessariamente passare per la liquidità delle idee e dei ragionamenti: se una mostra è il luogo dell'affermazione e della testimonianza, il dibattito diventa lo spazio della rivelazione e della scoperta. L'aridità di certe mostre, l'arroganza di certi processi espositivi, la gratuità di molta produzione artistica: questi sono temi che solo con il dialogo, fosse anche temerario, possono venir resi palesi e a volte evitati. L'arte è una cosa che si abita.

VINCENZO DE BELLIS Quando mi è stato chiesto di partecipare a Curatology® e che alla fine avrei dovuto presentare un artista o un'opera che mi rappresentasse, in una sorta di paradossale autoritratto fatto da qualcun altro, ho pensato che ci fossero due modi di affrontare la cosa: o evitarla attraverso un procedimento concettuale che facesse vedere quanto articolato fosse il mio pensiero, oppure rispondere all'invito per quello che era senza la pretesa che questo fosse chissà quale statement.

Alla fine ho scelto la seconda opzione. Detto questo c'era da decidere chi presentare. Escludendo altre soluzioni che non pensavo fossero giuste per l'occasione, anche in questo caso c'erano due strade: presentare un nuovo artista magari alla prima mostra e che facesse vedere quanto ricercata fosse la mia capacità di talent scouting oppure scegliere un artista più strutturato che ammirassi davvero e che fosse anche disponibile a tale gioco, concedetemelo un po' perverso.

Anche qui ho optato per la seconda ipotesi. Ora invece vorrei dire perché ho scelto Francesco Arena e qui l'opzione è per fortuna solo una: perché il lavoro di Francesco parla dell'arte, della sua storia recente e di quella un po' più passata, e si mette in dialogo con essa, senza opprimerla ma con una secca immediatezza nella quale mi ritrovo perfettamente.

DAVIDE FERRI Ho sempre preferito le mostre personali (o tutt'al più doppie personali) alle collettive.

Mi piacciono gli scambi a tu per tu, che durano nel tempo. La posizione in cui finisci per trovarti se stai lavorando con un artista in cui ti riconosci per davvero. Le evoluzioni all'interno di un progetto quando avvengono lentamente, con naturalezza. Prendere a prestito l'immaginario di qualcuno per un certo lasso di tempo. È come soggiornare su una branda nel salotto di casa sua, almeno per qualche mese.

E ancora: negli ultimi anni mi sembra di aver lavorato spesso sui contrasti, più che sulle affinità. Così pensavo potessero funzionare le mostre di Flavio Favelli e Italo Zuffi in relazione allo spazio che le ospitava, il Museo dell'Arredo Contemporaneo di Ravenna (è lì che è avvenuta la parte più decisiva della mia formazione, in un bellissimo museo di design che si trova in un luogo periferico, nella bassa ravennate).

Le mostre di Flavio Favelli e Italo Zuffi si reggevano su un sistema di opposizioni: tra gli oggetti di design e i mobili di Flavio la prima; tra persone e aspetti molto diversi del paesaggio attorno al museo e che l'artista provava a mettere in relazione – o in conflitto – la seconda.

Anche la mostra di Sergio Breviaro e Davide Rivalta da

Fabio Tiboni era un tentativo di dialogo tra poetiche inasimilabili tra loro. Un po' quello che avviene in un libro di Faulkner, *Le palme selvagge*, dove due racconti diversissimi procedono a capitoli alternati dalla prima all'ultima pagina. Quel libro lo leggevo mentre io, Davide e Sergio lavoravamo alla mostra.

La lettura scorre sempre parallelamente alle mostre. Romanzi e racconti, soprattutto.

Le idee più interessanti mi sembra nascano da lì. Qualche volta anche dalla poesia. Faulkner per E' ospite solo verso sera. Seamus Heaney per una mostra con alcuni artisti inglesi che dipingono quasi esclusivamente paesaggi *Seeing Things*. Hemingway per *Festa Mobile*, un progetto in alcuni bar di Bologna, che parlava proprio del bar come luogo di scambio, formazione e lavoro, e che ho curato di recente assieme ad Antonio Grulli.

Una volta Pier Luigi Tazzi mi disse che un curatore è anche uno scrittore. Non nel senso che può utilizzare, a margine, anche la scrittura (questo lo facciamo tutti, più o meno bene). Ma nel senso che attraverso le mostre si possono fare vere e proprie esperienze drammaturgiche e spaziali. Per me è tutto lì. Se sei un curatore e continui a leggere molti romanzi probabilmente non te lo dimentichi.

Ho dichiarato più volte, con un po' di imprudenza, di amare la pittura. In realtà una vera e propria mostra di pittura non l'ho mai fatta. Forse per quella specie di "paura della pittura" che è spesso la vera ragione per cui molti dicono di non amarla. Altri invece liquidano la cosa affermando che la pittura è una lingua morta e fingono di non interessarsene (se anche la pittura fosse per davvero una lingua morta perché dovremmo smettere di occuparcene? E la poesia allora? Non dovremmo più leggerla?).

Per me la pittura è un linguaggio specialistico (o fortemente autoreferenziale, come spesso si sente dire), più che una lingua morta. E offre apparentemente meno appigli per raccontare il mondo in cui viviamo, poiché quando ne parli ti costringe a stare dentro quei limiti (narrativi, di tradizione, di formato), a volte troppo angusti non solo per chi la fa, ma anche per chi prova a raccontarla. Che è anche un bene, da un certo punto di vista. Così, costretto dentro quei limiti, corri meno rischi di imbatterti in quelle forme retoriche, in quei manierismi che fanno parte del linguaggio dei curatori (dal mio punto di vista, molto spesso, noi curatori "rulliamo troppo i tamburi" con parole come piattaforma, progetto, dispositivo, pratica, nomadismo, precarietà, modernismo, etc. e un sacco di altre parole in inglese che ci impediscono di inventarne di nuove).

Sì, prima o poi farò una mostra con i pittori che mi piacciono.

FRANCESCO GARUTTI *Encounters and Coincidences* Nulla mi affascina di più di certe coincidenze. Intendo fortuiti casi di analogia, relazioni ed incontri apparentemente casuali; inquietanti incroci e tangenze che hanno luogo nel nostro quotidiano così come nelle vicende di cronaca di cui leggiamo ogni giorno sui quotidiani. Imbattersi in una persona della quale si erano perse notizie da molto tempo o ritrovare un oggetto che si pensava perduto per sempre. Oppure ricostruire delle inconsapevoli relazioni di amicizia all'interno di una rete di rapporti professionali. Mi incuriosì molto anni fa una strana sequenza di vicende di cronaca nera raccontate nel capitolo introduttivo dello screenplay del film "Magnolia" (1998) scritto dal regista californiano P.T.Anderson. Il prologo si compone per parti tra loro inanellate, una collana di racconti, la narrazione di alcuni casi di assassinio e suicidio realmente accaduti tra gli Stati Uniti e Londra, dai primi del '900 ai nostri giorni. I fatti raccontati si susseguono ed intrecciano tra loro secondo un principio di pura fatalità, apparente coincidenza: Sir Edmond W. Godfrie, residente a Londra nel quartiere di Greenberry Hill, viene ucciso da tre vagabondi che cercano di rapinarlo, si tratta di tre criminali i cui cognomi coincidono, accostandoli uno accanto all'altro, con il nome del quartiere in cui la vittima viveva da tempo, si tratta infatti di Joseph Green, Stanley Berry e Daniel Hill. Mentre la morte del 19enne Sidney Barrynger nel 1953 a Los Angeles è una strana storia che Paul T. Anderson descrive attraverso un diagramma, uno schema pennarello-su-pellicola che ricostruisce le tragiche dinamiche attraverso le quali il corpo di Sidney, gettatosi nel vuoto dal cornicione del blocco di appartamenti nel quale vive, intercetta un proiettile sparato per caso dal fucile appartenuto ai suoi genitori, e così via... Il prologo del film e il film stesso si compongono come una mappa di coincidenze, pressioni, confronti e relazioni tra i dieci personaggi del plot. Una sorta di domino che si chiude su se stesso, un animale la cui testa è raccolta tra le

piume della coda. Non ho potuto fare a meno di immaginare questo tipo di struttura narrativa circolare, come un'interessante modello di mostra, come il formato per un'esposizione del lavoro di un gruppo di artisti in cui dati biografici, informazioni raccolte sulle opere e opere stesse potessero incontrarsi e toccarsi. (...)

(Anche il sentimento dell'invidia, in un misto di ammirazione, desiderio ed astio produce interessanti mappe immaginarie.) (...)

Un giorno vorrei raccogliere decine di opere pre-mature di artisti di ogni tempo, lavori chiave tappe di un processo di trasformazione, frammenti rivelatori del racconto di una sorta di evoluzione: dalle fotografie delle "Homes for America" del 1965 di D.Graham, alle immagini di alcuni dettagli delle architetture dipinte delle "Storie di San Francesco" (XIII-XIV sec.) di Giotto di Bondone, fino ai "samples" o ai "mobili" dipinti da Thomas Schutte giovanissimo, ventenne nella classe di pittura di Gerhard Richter. (...)

A chi appartengono davvero le opere d'arte?

Ho deciso di incontrare due collezionisti milanesi, Stefania ed Emilio Giorgi, per provare ad esplorare conversando con loro il rapporto tra l'opera, il collezionismo e il sistema dell'arte oggi.

Ho chiesto loro di scegliere un lavoro della loro collezione, di presentarlo e raccontarlo insieme, qui a ViaFarini. Si tratta di due piccoli disegni della giovane artista greca Georgia Sagri, tracce di una performance realizzata durante Art Basel nel 2008, nella sezione Art Unlimited.

Stefania ed Emilio raccontano le loro scelte, la loro attitudine alla pratica del collezionismo, rivelano come la loro vocazione all'arte si intrecci alla loro vita privata e professionale. Descrivono il loro primo incontro con l'opera, l'immediata fascinazione che li ha portati ad acquistarla ed il seguito inevitabile: possedere ed essere posseduti.

Gli artisti mettono al mondo l'opera. Appena questa diviene pubblica sono costretti a distaccarsene lasciandola vivere, crescere e cambiare, nei musei, nelle gallerie e negli appartamenti degli altri.

Critici, collezionisti e curatori la osservano per la prima volta, la guardano e ne respirano il racconto, ne annusano il senso. Come due animali selvatici opera e spettatore si incontrano, si esplorano reciprocamente in silenzio, si scambiano il fiato scrutando l'uno il mondo dell'altro.

I collezionisti seguono le tracce delle opere nel mondo, le desiderano forse più di chiunque altro, le comprano, le raccolgono, le amano e le custodiscono nelle stanze della loro casa. La ricerca dell'arte è per loro dedizione ed ossessione, esplorazione del mondo e mercato. La collezione descrive una geografia di persone ed incontri, è metafora dell'inconscio di chi la compone; forse vuol dire anche rischiare e perdersi. Sembra essere una pratica vicina all'analisi, un processo nel quale lo psichiatra è costretto a smarrirsi per guarire il paziente...

Valore di culto, valore economico ed affettivo si intrecciano in modo indistinguibile.

L'incontro ravvicinato tra un'opera, due collezionisti ed un critico sembra qui rendere visibile alcune tensioni e relazioni.

Mi interessa il problema della proprietà e dell'eredità dell'opera riflettendo sulla possibilità di un patrimonio globale, sostenendo la natura sempre e solo pubblica dell'arte. E' interessante pensare che le opere non appartengano mai davvero a nessuno e che collezionare sia una procedura strutturalmente infinita in senso culturale. Ogni scelta del collezionista traccia una rotta, ogni opera ne contiene per definizione un'altra.

(...)

ANTONIO GRULLI Da *Intenzioni* Credo fermamente che i curatori siano artisti in tutto e per tutto.

Iniziano quindi a risultarmi fastidiose tutte le frasi che generalmente accompagnano le prese di distanza dalla componente autoriale nel lavoro del curatore, e i tentativi di vederlo come un semplice tecnico educato e rispettoso nei confronti degli artisti e delle loro opere.

Ritengo invece che il compito del curatore, come anche del critico, in questo momento sia quello di allontanarsi dalle opere il più possibile, tradirle, fraintenderle, aggiungere il più possibile il proprio punto di vista, e la propria vita, facendo emergere nuovi strati dell'opera, complicarne la lettura aumentando i punti di vista e le componenti. Ai curatori si chiede qualche cosa in più: ossia una nuova opera d'arte.

Si tratta dell'esatto contrario di chi pensa che il nostro compito sia quello di semplificare la lettura dell'opera e fare da intermediari tra l'artista, le sue opere e il pubblico. Il com-

pito del curatore non è svelare il segreto dell'opera d'arte, anzi. Semmai è quello di aumentarne il fascino e il mistero, chiedere un maggior impegno all'osservatore. Ecco perché alcuni degli esempi più interessanti di curatela degli ultimi anni sono i progetti curati da artisti veri e propri: hanno capacità di osare e sono maggiormente creativi.

Ma allora perché, se ci sembra che questa strada porti buoni frutti, non possiamo farlo anche noi curatori? È come se ritenessimo che gli artisti, nel momento stesso in cui curano una mostra, siano in possesso di alcune licenze che a noi non sono state date. E allora prendiamocene...

Il brano è un estratto rivisitato dal testo *Intenzioni* mandato (come una sorta di manifesto programmatico che sostituisce il mio cv) nei giorni prima del mio intervento a *Curatology* del giugno 2009.

SIMONE MENEGOLI *Divertissement (Contravveleno)*

La storia dell'arte non si snoda come una catena di anelli ininterrotta. In ogni caso

molti anelli non tengono.

La storia dell'arte non contiene il prima e il dopo, nulla che in lei borbotti a lento fuoco.

La storia dell'arte non è prodotta da chi la pensa e neppure da chi l'ignora. La storia dell'arte non si fa strada, si ostina, detesta il poco a poco, non procede né recede, si sposta di binario e la sua direzione non è nell'orario.

La storia dell'arte non giustifica e non deplora,

la storia dell'arte non è intrinseca perché è fuori.

La storia dell'arte non somministra carezze o colpi di frusta.

La storia dell'arte non è magistra di niente che ci riguardi.

Accorgersene non serve a farla più vera e più giusta.

Il

La storia dell'arte non è poi la devastante ruspa che si dice.

Lascia sottopassaggi, cripte, buche e nascondigli. C'è chi sopravvive.

La storia dell'arte è anche benevola: distrugge quanto più può: se esagerasse, certo sarebbe meglio, ma la storia dell'arte è a corto di notizie, non compie tutte le sue vendette.

La storia dell'arte gratta il fondo come una rete a strascico

con qualche strappo e più di un pesce sfugge.

Qualche volta s'incontra l'ectoplasma d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.

Ignora di essere fuori, nessuno gliel'ha parlato.

Gli altri, nel sacco, si credono più liberi di lui.

Eugenio Montale, *La storia* (da *Satura*, 1971), con una piccola variazione.

MARCO TAGLIAFIERRO Mi chiamo Marco Tagliafiero, sono nato a Novara nel 1973, ho iniziato a interessarmi ai rapporti tra arte e design fin dagli anni dell'Università, alla Facoltà di Lettere dell'Università Statale di Milano, frequentando lo studio di Alessandro Guerriero, fondatore di Alchimia, con il quale curai alcune mostre di arte applicata. Fu sempre Alessandro Guerriero a invitarmi a Fabrica per lavorare al progetto "Museo Benetton" che mi impegnò, insieme ad altri studenti, per alcuni mesi.

Per quel che concerne la mia attività di curatore e di studioso dei fenomeni estetici, posso dire che tutto ha avuto inizio come conseguenza di un incontro con una scena culturale riferita al design e con un oggetto in particolare, il mobile Beverly del 1981, disegnato da Ettore Sottsass, un progetto che è anche uno statement antropologico. Intanto posso dire che è caratterizzato da una dissimetria im-

stata su una base molto monumentale. È realizzato con collage di materiali normalmente considerati inconfondibili, la base, ad esempio, è di laminato plastico, quello che normalmente si usa per le cucine, i bagni, i servizi, gli ospedali. Questo mobile presenta zone di colore che non c'entrano niente le une con le altre, ci sono i colori di Braque e i colori dei bar di periferia, con l'aggiunta di una texture a pelle di serpente che è il massimo del kitsch. Essermi imbattuto in questo segno così complesso, ha significato, per me, prendere consapevolezza della mia innata propensione verso i confronti impossibili, alla ricerca delle coincidenze segniche tra contesti dissimili che possono comunque sviluppare una possibilità di dialogo sulla base delle reciproche risonanze semantiche. Ho scoperto così una mia vocazione, quella che si espleta nella ricerca di zone iconografiche diverse che si rifanno a culture considerate fuori gioco, o ancora quelle arcaiche, di cui non capiamo le logiche, o quelle riferibili alle suburbie di tutto il mondo, per poi combinarle insieme ed invitarle a comunicare superando il timore di un iniziale fraintendimento. Lo studio del pensiero di Gilles Deleuze e Felix Guattari, soprattutto per quel che concerne Mille Piani, come di Zygmunt Bauman e del suo saggio *Modernità liquida* mi ha guidato nella comprensione dei fenomeni visivi contemporanei soprattutto per quel che riguarda la loro capacità di combinarsi. Il diffondersi di poetiche centrate sulle aggregazioni ardite tra segni distonici, come quelle caratterizzanti le ricerche di Steven Claydon e Goshka Macuga, mi hanno indotto ad approfondire i meccanismi che sostengono queste concrezioni di elementi eterogenei. Ma è ancora l'interpretazione del segno artistico come gesto culturale in senso antropologico ad avermi permesso di mantenere aperta questa indagine, parlo del Ramo d'oro di James Gorge Frazer e Mnemosyne di Aby Warburg.

Questa problematica si è dimostrata una costante nel mio modus operandi.

Tra le mostre curate: *What Remains* presso lo Spazio Lambretto di Milano nel 2007, quindi *Stultifera Navis*, con Andrea Bruciati, presso la Porta Sant'Agostino di Bergamo nel 2008, *Let's forget today until tomorrow* per gli spazi di Brown Project Space a Milano nel 2009, *Three sparks in the eyes*, presso gli spazi di Le dictateur, 2010. Attualmente collabora con i seguenti magazine: *Artforum*, *Flash Art*, *Mousse*.

E N G

MICHELA ARFIERO *Shuffling the Cards*

When Viafarini asked me (in January 2010) for a brief statement on my point of view and curatorial approach, I began thinking of a future made up of spaces

in which ideas travel back and forth and the curator is like a sort of host of the house. I was thinking of a space in which the curators stay still and become spaces themselves, ones in which artists, and not only, may work and pass through. I don't know whether putting together a number of ideas, works of art and an audience is enough for me to be called a contemporary art curator. Personally, curating exhibitions is a bit like having induced visions; where what you think, you think because you have been told (by the artists), and what you say, you say through the works and creativity (of the artists).

While on one hand I would be in favour of a strict subdivision of culture, on the other hand, what I'm most interested in is shuffling the cards, being allowed to slide – without becoming too much of a specialist – across a range of different disciplines: art and design, architecture, literature... I'm not really talking about collaboration here, but rather of exchange and confusion. About having a space, and by space I mean any situation that may be occupied or passed through, and being able to have it invaded by different elements of creativity, yet without my becoming an interior decorator.

I would hate for creativity to be replaced, in the words of Greg Lynn – founder of the FORM architecture studio, by so-called "good taste".

I recently read an editorial by Keith Gessen, one of the founders of the literary review n+1, dealing with the incredible page of the Tumblr blogging platform, which sends out all the photos posted by users via streaming, an outpouring of images that in many ways tell us what a million people think, see and know. A bit like '90s ambient electronic music, that has been defined by Vito Acconci as background architecture.

What I believe to be very important is the sense of emptiness, the intervals, the pauses. I think that as a curator, I would like to be something like what the recording studio is for music.

ELENA BORDIGNON *March 1961*

"What are you up to at the moment? Cinema?"

"No, I'm writing a play."

"Interesting. Do you want to tell me something about the plot, the issue, the thesis?"

"I'd be glad to. In brief, this is what it's about." (Pause).

"Basically... everything leads us to believe that in the future, as the population rises, man will be more and more lonely, especially in the big cities. More and more lonely, more and more held back by his inhibitions, by laws, by reciprocal control, by the tyranny of machinery, by the need to achieve success, by the enigma of the future, by the threat of war. And then, one day, even art will come to an end, as will love."

"Very interesting."

"But in some provincial backwater town, in a kind of depressed area, both of them are still alive: love and art. People are a bit ashamed of it, especially love. It's such a small-town sort of thing! (...) They write shoddy novels, paint a few pictures, and they make their way home in the middle of the night whistling electronic music from years ago, long forgotten in the rest of the world. And being so desperately backward, they then make love."

"I see, that really is interesting. And then what?"

"Elsewhere, in the big cities, where by now poetry, painting and music have become forms of applied art (art is something to be inhabited), other problems riddle the lives of those unhappy societies: the use of time, the disposal of waste, total insurance, diets... their obscene production (of literature and the arts) technically enjoys a period of glory because everyone reads or watches the things they want or that they can no longer do. The protagonist of the play, who lives in one of these cities, is forced to visit that little provincial town that I mentioned before. Here he meets a younger cousin of his, who candidly confesses to him that she spends her time painting and making love. Our protagonist is overcome with pity for her, and tries to cure her. To cut it short, he also ends up painting and making love himself. He rediscovers that certainty lies in uncertainty, that peace lies in the struggle, and so on. And he discovers this thanks to a 'backward' woman who puts him back in touch first with love and then with art. Until one day he thinks: these two activities are going to end up getting me in a whole lot of trouble. He leaves his cousin and returns to his city where, of course, he commits suicide."

"Very interesting. And when do you think you're going to finish this play?"

"Never."

[Ennio Flaiano, *La solitudine del satiro*, Adelphi, pp. 256 - 258]

The synergic experiences at Viifarini DOCVA, and especially within Curatology®, have shown how much a place may become a workshop of ideas and comparisons, at least in terms of intentions. I believe that such an environment, the only one of its kind in Milan, makes it possible to develop a series of experiments that would otherwise be entirely unfeasible. I look on it as a kind of 'province' (to refer to the extract adopted here as a long opening) where art is felt to be an authentic and passionate thing. Single projects aside, the aspect that emerges above all others is the centrality of the work of art and, as a consequence, of the artist. The work is not merely presented, but placed at the heart of a more complex system of representation. In other words, the aim is not only to exhibit, but rather to bear meaning, to show the thought process underlying the artwork. I think of this process as a liberating act, which gives a substantial value to the work of artists in general.

Putting one's own critical gaze into focus, or at least having the courage to affirm it.

The key aspect emerging from Curatology® is the honesty with which everyone has laid bare their own point of view, even when that has meant questioning one's own work, both on a verbal level, through public intervention and a practical one, by inviting artists. Experiences of this kind no doubt enhance the dialogue - all too often asphyxiatingly aseptic - on shared projects.

The clear solidity of the work of art and its presentation cannot but feed through the liquidity of ideas and reasonings: just as an exhibition is a space of statement and testimony, the debate provides the space of revelation and discovery. The dryness of certain exhibitions, the arrogance of certain exhibition processes, the gratuitousness of much artistic production: these are issues which only through dialogue, and perhaps a brave one at that, may be shown up and at

times avoided.

Art is something to be lived in.

VINCENZO DE BELLIS When I was asked to take part in Curatology® and told that at the end I would have to present an artist or a work that represented me, in a sort of paradoxical self-portrait done by someone else, I thought that there were two ways I might deal with the thing: either by avoiding it through a conceptual procedure that would show just how articulate my thought process was, or by responding to the invitation for what it was, without the expectation that it might turn out to be who-knows-what kind of statement.

In the end I opted for the latter. That said, I still had to decide who to present. Once I had excluded other solutions that I did not feel were quite suited to the occasion, also in this case there were two possible paths: either to present a new artist, perhaps one at his/her first exhibition, thus showing just what a fantastic talent scout I was, or to go for a better established artist who I really admired and who was willing to take part in such a game, which was - if you will - a little perverse.

Here too I opted for the latter hypothesis. Now, however, I should come to the point and say why I chose Francesco Arena, and luckily there is only one option here: because Francesco's work speaks of art, of its recent history as well as that a little further into the past, conversing with it, without frills but with a sharp immediacy which I feel reflects me perfectly.

DAVIDE FERRI

I've always preferred solo exhibitions (or at most, four-handers) to group shows.

I like face-to-face exchanges, ones that last over time. The position you end up finding yourself in when you're working with an artist who you can really identify with. The developments within a project, when they take place slowly, naturally. Borrowing someone else's imagery for a certain period of time. It's like staying over on a camp bed in his living-room, at least for a few months.

Again: over the last few years, I feel that I have worked more with oppositions and contrasts than with affinities. That's why I thought that the shows by Flavio Favelli and Italo Zuffi might work in relation to the space hosting them, the Museum of Contemporary Furnishing in Ravenna (it was there that the decisive part of my training took place, in a beautiful design museum to be found well off the beaten track, in the lowlands in the province of Ravenna).

The shows by Flavio Favelli and Italo Zuffi were founded on a system of opposites: between the objects of design and Flavio's furniture in the former case; between people and a range of different aspects of the landscape around the museum, which the artist attempted to place in relation, or in conflict, in the latter.

The exhibition by Sergio Breviaro and Davide Rivalta at the Fabio Tiboni was also an attempt at dialogue between opposing poetics.

It's a bit like what happens in a book by Faulkner, *The Wild Palms*, in which two highly entertaining stories proceed by alternate chapters from the first to the last page. I was reading that book while I, Davide and Sergio were all working on the exhibition.

Reading always runs alongside exhibitions. Novels and short stories in particular.

My most interesting ideas come out of that. Sometimes also from poetry. Faulkner for E' ospite solo verso sera. Seamus Heaney for a show with a number of English artists who painted landscapes almost exclusively (*Seeing Things*), Hemingway for *Festa Mobile*, a project in a number of bars around Bologna, which was in fact to do with bars as places of exchange, training and work, and which I curated recently together with Antonio Grulli.

Once Pier Luigi Tazzi told me that a curator is also a writer. Not in the sense that he can also make use of writing on the side (which is something we all do, for better or worse). But rather in the sense that through exhibitions, you can actually have genuine dramaturgical and spatial experiences. And I think that's all there is to it. If you're a curator and you continue to read a lot of books, you're unlikely to forget it.

I have stated on a number of occasions, perhaps a little foolishly, that I love paintings. As a matter of fact, I've never really put on a proper painting show. Perhaps due to that kind of "fear of painting" which is so often the real reason

why many people say that they don't like it. Others shrug the matter off, stating that painting is a dead language, and pretend not to be interested in it (and even if painting really was a dead language, why on earth should we stop dealing with it? What about poetry? Should we not read it anymore?).

I feel that painting is a specialist language (or heavily self-referential, as people may so often be heard to say), more than a dead language. And it apparently offers less space to talk about the world we live in, because when you talk about it, it forces you to remain within those limits (be they narrative, traditional, or format-based ones), which at times can be too restrictive, not only for those who paint but also for those who try to talk about it. Which is also a good thing, from a certain point of view. And so, forced to stay within those limits, you run fewer risks of bumping into those rhetorical forms, those mannerisms that are part and parcel of the language of curators (in my view, very often us curators tend to "roll the drums" a bit too much with words like platform, project, device, practice, nomadism, precariousness, modernism etc, as well as throwing in a load of English words that stop us from making up new ones of our own).

Yes, sooner or later, I'll do a show with painters I really love.

FRANCESCO GARUTTI *Encounters and Coincidences* Nulla mi affascina di più di certe coincidenze. Intendo fortuiti casi di analogia, relazioni ed incontri apparentemente casuali; inquietanti incroci e tangenze che hanno luogo nel nostro quotidiano così come nelle vicende di cronaca di cui leggiamo ogni giorno sui quotidiani. Imbattersi in una persona della quale si erano perse notizie da molto tempo o ritrovare un oggetto che si pensava perduto per sempre. Oppure ricostruire delle inconsapevoli relazioni di amicizia all'interno di una rete di rapporti professionali. Mi incuriosì molto anni fa una strana sequenza di vicende di cronaca nera raccontate nel capitolo introduttivo dello screenplay del film "Magnolia" (1998) scritto dal regista californiano P.T. Anderson. Il prologo si compone per parti tra loro inanelate, una collana di racconti, la narrazione di alcuni casi di assassinio e suicidio realmente accaduti tra gli Stati Uniti e Londra, dai primi del '900 ai nostri giorni. I fatti raccontati si susseguono ed intrecciano tra loro secondo un principio di pura fatalità, apparente coincidenza: Sir Edmond W. Godfrrie, residente a Londra nel quartiere di Greenberry Hill, viene ucciso da tre vagabondi che cercano di rapinarlo, si tratta di tre criminali i cui cognomi coincidono, accostandoli uno accanto all'altro, con il nome del quartiere in cui la vittima viveva da tempo, si tratta infatti di Joseph Green, Stanley Berry e Daniel Hill. Mentre la morte del 19enne Sidney Barrynger nel 1953 a Los Angeles è una strana storia che Paul T. Anderson descrive attraverso un diagramma, uno schema pennarello-su-pellicola che ricostruisce le tragiche dinamiche attraverso le quali il corpo di Sidney, gettatosi nel vuoto dal cornicione del blocco di appartamenti nel quale vive, intercetta un proiettile sparato per caso dal fucile appartenuto ai suoi genitori, e così via... Il prologo del film e il film stesso si compongono come una mappa di coincidenze, pressioni, confronti e relazioni tra i dieci personaggi del plot. Una sorta di domino che si chiude su se stesso, un animale la cui testa è raccolta tra le piume della coda. Non ho potuto fare a meno di immaginare questo tipo di struttura narrativa circolare, come un'interessante modello di mostra, come il formato per un'esposizione del lavoro di un gruppo di artisti in cui dati biografici, informazioni raccolte sulle opere e opere stesse potessero incontrarsi e toccarsi. (...)

(Anche il sentimento dell'invidia, in un misto di ammirazione, desiderio ed astio produce interessanti mappe immaginarie.) (...)

Un giorno vorrei raccogliere decine di opere pre-mature di artisti di ogni tempo, lavori chiave tappe di un processo di trasformazione, frammenti rivelatori del racconto di una sorta di evoluzione: dalle fotografie delle "Homes for America" del 1965 di D.Graham, alle immagini di alcuni dettagli delle architetture dipinte delle "Storie di San Francesco" (XIII-XIV sec.) di Giotto di Bondone, fino ai "samples" o ai "mobili" dipinti da Thomas Schutte giovanissimo, ventenne nella classe di pittura di Gerhard Richter. (...)

A chi appartengono davvero le opere d'arte?

Ho deciso di incontrare due collezionisti milanesi, Stefania ed Emilio Giorgi, per provare ad esplorare conversando con loro il rapporto tra l'opera, il collezionismo e il sistema dell'arte oggi.

Ho chiesto loro di scegliere un lavoro della loro collezione, di presentarlo e raccontarlo insieme, qui a ViaFarini. Si tratta di due piccoli disegni della giovane artista greca Georgia Sagri, tracce di una performance realizzata durante Art Ba-

sel nel 2008, nella sezione Art Unlimited.

Stefania ed Emilio raccontano le loro scelte, la loro attitudine alla pratica del collezionismo, rivelano come la loro vocazione all'arte si intrecci alla loro vita privata e professionale. Descrivono il loro primo incontro con l'opera, l'immediata fascinazione che li ha portati ad acquistarla ed il seguito inevitabile: possedere ed essere posseduti.

Gli artisti mettono al mondo l'opera. Appena questa diviene pubblica sono costretti a distaccarsene lasciandola vivere, crescere e cambiare, nei musei, nelle gallerie e negli appartamenti degli altri.

Critici, collezionisti e curatori la osservano per la prima volta, la guardano e ne respirano il racconto, ne annusano il senso. Come due animali selvatici opera e spettatore si incontrano, si esplorano reciprocamente in silenzio, si scambiano il fiato scrutando l'uno il mondo dell'altro.

I collezionisti seguono le tracce delle opere nel mondo, le desiderano forse più di chiunque altro, le comprano, le raccolgono, le amano e le custodiscono nelle stanze della loro casa. La ricerca dell'arte è per loro dedizione ed ossessione, esplorazione del mondo e mercato. La collezione descrive una geografia di persone ed incontri, è metafora dell'inconscio di chi la compone; forse vuol dire anche rischiare e perdersi. Sembra essere una pratica vicina all'analisi, un processo nel quale lo psichiatra è costretto a smarrirsi per guarire il paziente...

Valore di culto, valore economico ed affettivo si intrecciano in modo indistinguibile.

L'incontro ravvicinato tra un'opera, due collezionisti ed un critico sembra qui rendere visibile alcune tensioni e relazioni.

Mi interessa il problema della proprietà e dell'eredità dell'opera riflettendo sulla possibilità di un patrimonio globale, sostenendo la natura sempre e solo pubblica dell'arte. E' interessante pensare che le opere non appartengano mai davvero a nessuno e che collezionare sia una procedura strutturalmente infinita in senso culturale. Ogni scelta del collezionista traccia una rotta, ogni opera ne contiene per definizione un'altra.

(...)

ANTONIO GRULLI From *Intenzioni* I firmly believe that curators are artists in all respects.

Therefore, I'm starting to get a bit annoyed with all those phrases that tend to hint at the removal of the artistic component in the work of the curator, and the attempts to view him or her as a mere technician, bowing and scraping before artists and their works.

I believe, on the other hand, that the task of curators, just like that of critics, at this time is to move away from the works as much as possible, betraying them, misunderstanding them, adding as much of their own point of view as possible, and their own lives, thus bringing out new layers to the works, complicating their interpretation by increasing points of view and component parts. Curators should now be asked for something more: a new work of art.

This is the exact opposite of those who maintain that our task is to simplify the interpretation of the work and serve as intermediaries between the artist, his or her works and the general public. The curator's task is not to unveil the secret of the work of art, quite the opposite. If anything, it is to increase its fascination and mystery, to call for a greater commitment on the part of the onlooker. That's why some of the most interesting examples of curating over the last few years are those projects curated by real artists: they are willing to dare, and they are more creative.

And so why, if we feel that this path is a fruitful one, can we curators not do it as well? It is as if we believed that the artists, as soon as they set about curating an exhibition, were granted a series of licences that we are denied. And so, let us take them for ourselves...

A reworked extract from the text entitled *Intenzioni* sent (by way of a kind of manifesto that might substitute my own CV) in the run-up to my first intervention at Curatology® in June 2009.

SIMONE MENEGOLI *Divertissement (Anti-poison)*

I
The history of art does not unravel
like an endless
chain of rings.

In any case
too many rings will not hold.
The history of art does not contain

a before and an after,
nothing that simmers within it
on a low flame.

The history of art is not produced
by those who think of it and nor
by those who ignore it. The history of art
makes no headway, obstinately
hating the little by little, it neither proceeds
nor recedes; it changes track
but its destination
is not on the timetable.

The history of art does not justify
and does not deplore,

The history of art is not intrinsic
for it is outlying.

The history of art does not administer
caresses or whiplashes.

The history of art is not the lord and master
of anything that concerns us.

Being aware of it does not serve
To make it more true or more fair.

II

The history of art however is not
the devastating bulldozer it's said to be.

It leaves underpasses, crypts, holes
and hiding places. There are survivors.

The history of art is also benevolent: it destroys
as much as it can: were it to exaggerate, of course

it would be better, but the history of art is low on information

it does not carry out all of its vendettas.

The history of art scrapes along the bottom

Like a dragnet with few tears

from which more than one fish manage to escape.

Sometimes we come across the ectoplasm

of a survivor, and he does not seem particularly happy.

Unaware that he is outside, for nobody has mentioned it to him.

The others, in the bag, believe themselves to be

Freer than him.

Eugenio Montale, *La storia* (from *Satura*, 1971), with one small variation.

MARCO TAGLIAFIERRO My name is Marco Tagliafierro, I was born in Novara in 1973, and I started to get interested in the relationships between art and design when I was at university (Faculty of Arts, State University of Milan), frequenting the studio of Alessandro Guerriero, founder of Alchimia, with whom I curated several exhibitions on applied arts. It was also Alessandro Guerriero who invited me to Fabrica to work on the "Museo Benetton" project, which I collaborated on for several months together with a number of other students.

As far as my work as a curator and researcher into aesthetic phenomena is concerned, I might say that it all started in the wake of my coming into contact with a cultural scene focussing on design and with one object in particular: the 1981 Beverly mobile, designed by Ettore Sottsass, a project which is also an anthropological statement. To start with, it is characterised by a dissymmetry set on a monumental base. It is made using a collage of materials commonly considered uncombinable. The base, for example, is in laminated plastic, the one normally used for kitchens, bathrooms, toilets and in hospitals. This mobile features zones of colour that have nothing to do with each other: there are Braque colours and those found in suburban bars, with the addition of a snakeskin texture which looks like a homage to Kitsch. My coming across such a complex work made me come to terms with my own innate inclination towards impossible comparisons, in search of symbolic coincidences between dissimilar contexts that may still develop a potential dialogue on the basis of reciprocal semantic resonances.

This is how I discovered my vocation, that which may be identified in the research for different iconographical areas rooted in cultures deemed unimportant, or ancient cultures that we no longer understand the logic of, or those to be found in suburbias across the world, only to put them together and invite them to communicate among themselves, overcoming the fears of an initial incommunicado. My study of the thought of Gilles Deleuze and Felix Guattari, especially with regard to "A Thousand Plateaus", and Zygmunt Bauman and his essay, "Liquid Modernity" led my understanding of contemporary visual phenomena, especially with regard to

their ability to combine different elements. The spread of poetics based on daring aggregations of dystonic signs, such as those that characterise the research of Steven Claydon and Goshka Macuga, encouraged me to investigate the mechanisms that underlie these "concretions" of heterogeneous elements. Yet it is still the interpretation of the artistic sign as a cultural gesture in the anthropological sense that allowed me to keep this investigation open: I refer here to "The Golden Bough" by James George Frazer and "Mnemosyne" by Aby Warburg.

This issue has turned out to be a constant element in my modus operandi. The exhibitions I have curated include: *What Remains at the Spazio Lambretto in Milan* (2007), then *Stultifera Navis*, with Andrea Bruciati (2008), at the *Porta Sant'Agostino in Bergamo*, *Let's forget today until tomorrow in the Brown Project Space in Milan* (2009), *Three sparks in the eyes*, in the "Le dictateur" spaces (2010). I currently contribute to the following magazines: *Artforum*, *Flash Art* and *Mousse*.