

# CHAPTER 14

## ITALIAN AREA

I T A Il sito Italian Area nasce nel 2000 come risposta a una grave e ricorrente lacuna.

Pochi, pochissimi sono gli artisti italiani delle ultime generazioni che dispongono di una monografia attraverso cui documentare lo svolgimento e le fasi caratterizzanti del proprio lavoro.

www.italianarea.it nasce quindi come strumento, costantemente aggiornato, attraverso cui presentare con immagini, testi e apparati bio-bibliografici le ricerche più mature e interessanti degli ultimi decenni.

Fin dalle origini è stato istituito un comitato scientifico che ha promosso il progetto e si è assunto la responsabilità delle scelte, selezionando gli artisti tra quelli promossi dalle più importanti istituzioni, nonché tra coloro che hanno contribuito a determinare l'attuale scena artistica italiana. I membri del comitato sono Angela Vettese, Chiara Bertola, Gabi Scardi e Milovan Farronato.

In questo capitolo è stato chiesto ai curatori che hanno collaborato con Viafarini nel corso del tempo di individuare in Italian Area, e quindi commentare, un'opera di un artista che possa essere considerata in qualche modo simbolica e sintomatica del ventennio trascorso. Hanno contribuito Cecilia Alemani, Chiara Bertola, Barbara Casavecchia, Luca Cerizza, Giulio Ciavoliello, Anna Daneri, Roberto Daolio, Emanuela De Cecco, Giacinto Di Pietrantonio, Milovan Farronato, Beppe Finessi, Elio Grazioli, Andrea Lissoni, Guido Molinari, Lisa Parola, Francesca Pasini, Cloe Piccoli, Alessandra Pioselli, Alessandro Rabottini, Gianni Romano, Gabi Scardi, Noah Stolz, Marco Tagliafierro, Giorgio Verzotti, Andrea Viliani, Claudia Zanfi. Ne nasce un panorama diversificato, ma con alcune significative ricorrenze...

ENG The Italian Area website began in 2000 in response to a serious and recurrent shortcoming. Few, very few Italian artists of the last generation have been able to make use of a monograph through which to document the development and distinguishing phases of their own work.

www.italianarea.it therefore began as a device to be regularly updated, and through which to present the most mature and interesting research from recent decades along with images, texts and bio-bibliographies. Right from the beginning, an advisory board was instituted to promote the project, and was responsible for the selection from among the artists who had been promoted by the most important institutions, as well as those who contributed to determining the current Italian artistic scene. The members of the committee are Angela Vettese, Chiara Bertola, Gabi Scardi and Milovan Farronato.

In this chapter, curators who have worked with Viafarini over the years were asked to single out and comment on a work of art in Italian Area, which they consider as being in some way symbolic and symptomatic of the last twenty years. The curators who contributed are Cecilia Alemani, Chiara Bertola, Barbara Casavecchia, Luca Cerizza, Giulio Ciavoliello, Anna Daneri, Roberto Daolio, Emanuela De Cecco, Giacinto Di Pietrantonio, Milovan Farronato, Beppe Finessi, Elio Grazioli, Andrea Lissoni, Guido Molinari, Lisa Parola, Francesca Pasini, Cloe Piccoli, Alessandra Pioselli, Alessandro Rabottini, Gianni Romano, Gabi Scardi, Noah Stolz, Marco Tagliafierro, Giorgio Verzotti, Andrea Viliani and Claudia Zanfi. Thus, a diversified panorama emerges, albeit with some significant recurrences...

ITA

Testo ANGELA VETTESE

ENG

Testo ANGELA VETTESE

ITA

ROSA BARBA, *Outwardly from the Earth's Center* 2007

CECILIA ALEMANI Il lavoro di Rosa Barba si sviluppa nelle intersezioni fra media differenti come il film, il suono e il testo scritto. Le narrazioni costruite dall'artista nelle sue pellicole sono spesso animate da un senso di mistero. I suoi lavori investigano la sottile linea che separa il documentario dalla finzione, e plasmano universi distopici privi di coordinate temporali precise, dove è pressoché impossibile riconoscere con precisione il flusso degli eventi.

Spesso i soggetti dei suoi film sono architetture remote, come ad esempio dimore abbandonate o hangar futuribili, che sotto una certa luce sembrano come scomparire. È come se il luogo stesso delle riprese diventasse il vero protagonista del film: posti isolati come i paeselli sulle pendici del Vesuvio o un'isola misteriosa che slitta magicamente di un metro all'anno acquisiscono una dimensione quasi mitica quando sono scrutati dalla lente di Rosa Barba.

Rosa Barba filma sempre i suoi lavori su pellicola, catturando l'istante che precede un'azione, immediatamente prima di un collasso taciuto, lasciando lo spettatore con un senso di incompletezza, o un vuoto da dover colmare con la fantasia. C'è sempre un senso di pericolo imminente, come di un qualcosa che stia per succedere, ma che non raggiunge mai il climax, e che di conseguenza affida allo spettatore il ruolo di complice per completare la narrazione. Questo è il motivo per cui i lavori di Barba evocano spesso un senso di vertigine, laddove elementi familiari sono giustapposti a creare analogie sorprendenti e connessioni assurde.

Nel suo recente lavoro *Outwardly from the Earth's Center* (2007), Barba racconta la storia di un'isola che va lentamente alla deriva, verso l'ignoto: ogni anno si spinge di un metro più distante dalla costa più vicina e gli abitanti realizzano goffi e vani tentativi di ancorarla alla terraferma. A cavallo tra fantascienza e genuina ricerca scientifica – a quanto pare esiste un'isola svedese (Sandön) che

si muove di un metro all'anno – il film combina un'atmosfera surreale e un approccio pressoché documentaristico per ricreare una sorta di realtà parallela.

Le storie di Barba paiono quasi dare forma ad alcune delle Città Invisibili di Calvino. Proprio come nel capolavoro di Calvino di distopia letteraria, i protagonisti dei film di Barba – siano essi città o paesaggi o persone – appaiono sempre sull'orlo della loro stessa scomparsa, nascosti da tecnologie futuristiche o inghiottiti nei gorgi delle memorie archeologiche. Nell'approccio al cinema di Barba vi è la traccia di una sensibilità da fantascienza che emerge da una strana distorsione, come se la realtà nascondesse sempre un significato, un lato parallelo e segreto, nel quale il documentario e la finzione potessero sovrapporsi perfettamente. Qualcosa di simile si riscontra anche a proposito del senso del tempo nei film di Barba, che pare indeciso se scorrere a ritroso o verso il futuro, come se l'artista ci facesse accomodare in una specie di macchina del tempo.

I suoi film spalancano uno spazio o, meglio, un frammento di spazio popolato da voci, immagini e testi che procedono e si sviluppano per interruzioni e salti. Si tratta quasi di un movimento entropico che guida la sua camera: Barba filma oggetti e persone che sono sul punto di sparire o di divenire invisibili, inghiottiti nelle innumerevoli pieghe e rughe della storia.

ENG

ROSA BARBA, *Outwardly from the Earth's Center* 2007

CECILIA ALEMANI The work of Rosa Barba unravels in the intersections between different media like film, sound and written text. In her films she constructs narratives that are often wrapped in a sense of mystery. Her works investigate the fine line between documentary and fiction, forming dystopic universes without precise temporal coordinates, in which it is nearly impossible to pinpoint events.

Often, the subjects of her films are remote architectures such as abandoned

houses or futuristic hangars that disappear under a certain light conditions. It is as though the location itself became the real protagonist of the film: isolated places as the villages situated on the slopes of Vesuvio or as a mysterious island that magically drifts one meter a year take on almost a mythical dimension when scrutinized by Rosa's lenses.

Always shot on film, Barba's work captures the instant before an action, before an imminent, yet unsaid collapse, leaving the viewer with a sense of incompleteness, or with a gap that must be filled by one's own fantasy. There is always a sense of pending danger, of something that is going to happen, but that doesn't find a climax in the film itself, leaving to the viewer the role of an accomplice in completing the narrative. That's why Barba's works often evoke a vertigo of displacement, where familiar elements are juxtaposed to create surprising analogies and absurd connections.

In her recent *Outwardly from the Earth's Center* (2007), Barba tells the story of an island that drifts off towards the unknown: every year it moves one meter further from the nearest coast and the inhabitants make clumsy and unsuccessful attempts to anchor it to the mainland. Straddling science fiction and genuine scientific study – there is apparently a Swedish island (Sandön) which moves about one meter a year – the film combines surreal atmosphere and an almost documentary approach to create a sort of parallel reality.

Barba's stories seem almost to materialize some of Italo Calvino's Invisible Cities. Just as in Calvino's masterpiece of dystopian literature, the characters in Barba's films – whether cities or landscapes or people – always appear on the verge of disappearance, hidden by futuristic technologies or engulfed into the whirls of archaeological memories. There is a sci-fi sensibility in Barba's approach to cinema that results in a strange distortion, as though reality always had a hidden meaning, a secret parallel side, in which documentary and fiction could perfectly overlap. Something similar happens to the sense of time in Barba's films that seem undecided between the

## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

past and the future, as though the artist was taking us on some sort of time machine.

Her films open up a space, or, better, a slice of time inhabited by voices, images and texts that proceed by interruptions

and gaps. It is almost an entropic movement that drives her camera: she films objects and people that are about to disappear or to become invisible, swallowed into the countless folds and wrinkles of history.



Rosa Barba, *Outwardly from earth's center*, 2007, 16mm transferred to video, 22min ©rosa barba  
Rosa Barba, *Outwardly from earth's center*, 2007 © rosa barba

**ITA**

NICO VASCELLARI *Parole e domande per Nico Vascellari*

CHIARA BERTOLA Il lavoro di Nico Vascellari si snoda lungo un percorso trasversale che interseca forme espressive differenti come la musica, il video, la fotografia, la performance, la moda, il design e l'attività curatoriale dentro una ricerca che sta in bilico tra una forte drammaticità e la naturalezza di una pianta che cresce.

Si tratta di un artista che proviene dal mondo underground come voce di un gruppo punk e che ha sempre fatto della sperimentazione musicale e performativa il nucleo della sua operatività. Ogni suo lavoro – performance o installazione – prevede uno spazio di esibizione, un pubblico e un ampio margine di improvvisazione e imprevedibilità. Il suo vocabolario è fatto di materie: legno, tessuto, cera, specchi, glitter, colori fluorescenti, musica e del suo corpo che le agisce, le vive e le indossa ogni volta dentro un'azione performativa esuberante, sensuale e carica di suggestioni simboliche tali da trasformarsi in un rituale.

Il suono, componente imprescindibile nella sua creatività, lo accompagna durante le fasi di ricerca e creazione di tutti i suoi lavori e sembra arrivare da una regione lontana, ancora non sintetizzato dall'orecchio comune, profondo e denso; al suo interno si possono intendere altri suoni residui, frammenti di memorie, di luoghi e di atmosfere, rumori, voci, brusii. Nelle sue ultime performance, il suono è sempre più utilizzato in accordo con la componente luminosa. Anche le luci, rischiarando le scene delle sue azioni o di quello che resta, devono reagire con il buio che ne costituisce lo sfondo costante. Una sorta di tensione e di equilibrio che sembra collegare ciò che illumina con quello che proviene dal sottosuolo.

Ogni volta, nelle sue azioni, qualcosa che arriva da un territorio remoto nel tempo e nello spazio magicamente si manifesta come per riannodare le sue radici al presente.

1. Avevo scritto che il buio era qualcosa di determinante per questo artista ancora nel 2000, quando si esercitava e studiava per trasformarsi in una talpa in una sua prima performance a Firenze. Vorrei chiedere a Nico: possiamo oggi continuare a parlare del sottosuolo? O del buio, se preferisci, perché sono dimensioni e atmosfere che mi investono ogni volta che mi accosto al tuo lavoro...

Mi sembra una dimensione importante. È come se il buio, annullando l'orientamento dato dalla luce, fosse quella condizione necessaria per perdere la cognizione spazio temporale che mette finalmente in contatto con i propri sensi e con lo spazio di un corpo interiore.

Credo sia corretto parlare di sottosuolo. Assolutamente. Non solamente in riferimento alle mie origini quanto piuttosto per l'idea di stratificazione che accompagna quasi tutti i miei lavori.

E se la sua dimensione underground dell'inizio – Buio Primario, Glitter Secondario, Nodo Terziario con i With Love – rappresentava più un atto di rivolta personale, intimo, un rifiuto e un dire di no a ciò che si vede alla luce del sole... mi sembra che le ultime e forti performance – Cuckoo, Viafarini 2007, Revenge, Biennale 2007, Hymn, Manifesta7 nel 2008 – abbiano portato il pubblico a confrontarsi, invece, con qualcosa di primitivo, di ancestrale, con un sentire perduto e precipitato dentro un territorio

nascolato. Lasciano percepire il desiderio dell'artista di mettere le mani nella terra... Non è un caso che, quando un giorno gli ho chiesto d'indicarmi una parola significativa sul suo lavoro per il testo della Quadriennale del 2008, mi abbia suggerito la parola atavico: «come il paesaggio in cui spero il futuro mi porterà. Cerco dentro, a piene mani in acque torbide, fanghi densi e scuri».

2. Ogni performance comunica il tracciato di un lavoro estenuante e drammatico, come quello di cercare una connessione tra stadi diversi; un lavoro difficile, anche, come il tentativo di unire il mondo della cultura con quello della natura. Impegnativo come portare la luce nelle tenebre o semplicemente come far vivere insieme culture, religioni, etnie e lingue diverse. Lo spazio diventa qualcosa che lui stesso decide ogni volta di ridefinire: una tana, una caverna, una foresta, una strada, un palcoscenico, uno spazio in cui l'artista sembra lo sciamano contemporaneo che riesce a mischiare il naturale con l'artificiale.

Anche i vestiti che indossi servono a individuare questo spazio. Quale tipo di pelle rappresentano i costumi che ogni volta ti cuci addosso e che contribuiscono a dare energia alla tua performance, definendo uno spazio di azione?

3. Oggi che ripercorro il lavoro di Nico Vascellari per aggiornare le mie parole, mi è chiaro come la sua modalità operativa sia essenzialmente organica e proceda per sedimentazioni, anzi, per trasformazioni. Tutti, direi, proprio tutti i suoi lavori sono collegati fra loro e si tratta sempre di un unico organismo che cresce e muta di azione in azione, ri-nascendo sempre e di nuovo. Come se ogni performance risuonasse delle energie di quelle precedenti.

Come mai sento così viva l'idea che ogni tua performance si colleghi a quella precedente e che si tratti in fondo di un unico lavoro o che tutti i lavori siano collegati?

L'idea di sedimentazione mi ha sempre affascinato sin da quando raccoglievo fossili non lontano da casa. Rispondendo alla tua domanda mi trovo d'accordo con te e credo che il nodo sia essenzialmente io stesso, cosa che credo possa valere per molti performer, soprattutto quelli che decidono di essere al tempo stesso interpreti delle proprie visioni.

Tra le poche cose che decido c'è quella di essere investito.

4. Mi piace pensare che le azioni di questo artista si nutrano delle linfe che gli arrivano dalla terra, dagli alberi, dalle voci, dalle energie delle persone e che lui, quasi come un San Francesco circondato dalla natura, comunichi con loro e le trasmetta. Si percepiva molto chiaramente in quella sala a Rovereto, Hymn, un'installazione in parte diventata quasi liquida, smaterializzata e retta essenzialmente dall'effetto sonoro-visivo. Aveva proiettato su delle superfici specchianti la sua foresta/comunità che racchiudeva suoni e immagini delle persone incontrate viaggiando per tre mesi «fra Vittorio Veneto e il mondo». Dalla stanza di lato semichiusa si scorrevano, rovesciate a terra, le casse dalle quali proveniva un suono/rombo: come bare ricordavano la vulnerabilità della nostra materia ma anche, forse, la complessità della nostra origine. Materia svuotata, vaporizzata, evocata solamente da immagini che restituivano l'energia di incontri, di momenti trascorsi insieme, di parole, di voci, di stazioni radiofoniche, come se l'artista avesse voluto «stanare l'anima delle cose... per renderle quasi completa-

mente invisibili». Era come se il suono provenisse da una lunga storia trasmessa lungo il fluire di chilometriche radici invisibili, ma fortissime e reali.

Quando ho presentato il video Untitled Song del 2007 a Pechino, avevi dichiarato che ciò che t'interessava documentare non era solo ciò che vedevi ma anche quello che sentivi. Vorrei che approfondissi questo tuo "sentire", a che cosa è legato? Le immagini e i suoni che escono così dirompenti, come se ti possedessero, da dove provengono?

Non posso davvero dire da dove provengano. Non me lo chiedo mai e probabilmente se lo scopriassi probabilmente accoglierei quelli provenienti da altrove.

L'arte è per me un punto interrogativo. Un panorama palustre, fertile e fangoso. Oscuro.

**ENG**

NICO VASCELLARI *Words and Questions for Nico Vascellari*

CHIARA BERTOLA

The work of Nico Vascellari unwinds along a transversal path that touches on a range of expressive forms such as music, video, photography, performance, fashion, design and curatorial activities, as part of a research approach poised between a strong sense of drama and the naturalness of a plant growing.

He is an artist who emerged from underground circles as lead singer in a punk group, and who has always used his experimentation with music and performance as the very basis of his modus operandi. Each of his works – be they performances or installations – foresees a particular exhibition space, an audience and great leeway for improvisation and the unpredictable. His language is made up of materials: wood, fabric, wax, mirrors, glitter, fluorescent colours, music, as well as his body that interacts with them, experiencing them and even wearing them as part of an exuberant performance action, sensual and full of symbolic suggestions, such as to turn it into a kind of ritual.

Sound, the fundamental component of his creation, accompanies him during the phases of research and creation of all his works, and seems to come from a distant land, thick and deep, not yet synthesised by the average ear; from within it, other residual sounds can be made out: fragments of memories, of places and atmospheres, noises, voices, mutterings. In his most recent performances, sound is used ever more in accordance with the component of lighting. Also the lights, illuminating the scenes of his actions and of that which is left behind, react with the darkness which constantly makes up their background. A sort of tension and equilibrium which seems to link that which comes out of the light with that which comes out of the ground. In all of his actions, something that comes out of a territory distant in time or space appears as if by magic, tying its roots once more to the here and now.

1. I once wrote that darkness was a determining factor for this artist as far back as 2000, when he was looking at ways of turning himself into a "mole" in one of his first performances in Florence.

I'd like to ask Nico: can we carry on talking about the underground? Or about darkness, if you prefer, because I'm always overwhelmed by the sense of these dimensions and atmospheres every time I come into contact with your work...

I feel it to be an important dimension. It is as if



darkness, depriving us of the orientation provided by light, were a necessary condition for us to rid ourselves of our space/time cognition, which finally lets us get in touch with our own senses and the space of an inner body.

I think it's right to speak of underground. Absolutely. Not so much in reference to my origins, but rather to the idea of stratification that is to be found in almost all my works.

And while the "underground" dimension of his early years – Buio Primario, Glitter Secondario, Nodo Terziario together with the With Love – represented more of a personal, intimate act of revolt, a stock refusal of that which may be seen in the light of day, it seems to me that the latest of his hard-hitting performances – Cuckoo (Viafarini 2007), Revenge (Biennale 2007), Hymn (Manifesta7 2008) – led the audience to come to terms with something primitive, ancestral, with a sense lost within a hidden territory. They give an idea of the artist's desire to stick his hands into the ground... It was no coincidence that when I asked him one day to suggest a meaningful term with which to describe his work in the text for the 2008 Quadrennial, he came up with the word 'atavistic': "like the landscape that I hope one day the future will lead me to. I search within, with both hands plunged into the murkiest waters, in the thick dark mud".

2. Each performance conveys the outline of an extenuating and dramatic work, like that of looking for a connection between different stages; it's also a difficult task, just like the attempt to unite the world of culture with that of nature. As demanding as bringing light into darkness or simply making different cultures, religions, ethnic groups and languages live together. Space is something that he himself decides to redefine time after time: a den, a cavern, a forest, a road, a stage, a space in which the artist comes across as a contemporary "shaman", blending together the natural with the artificial. Even the clothes you wear help to identify this space. What kind of "skin" do the costumes represent, those that you sew onto yourself and that contribute to give energy to your performance, defining your space of action?

3. Today, looking back at Nico Vascellari's work in order to refresh my ideas, it seems clear to me how his is an essentially organic way of working, moving on by sedimentation, or rather by transformation. All, and I mean absolutely all his works are linked to each other and thus it is almost a matter of a single organism growing and changing from action to action, being reborn time after time. It is as if each performance echoed the energies of the previous.

How come I sense this idea so strongly, that each of your performances is linked to the previous and that in the end it is all a question of a single work, or rather that all of your works are bound together?

The idea of sedimentation has always fascinated me, right from when I used to gather fossils near my home. To answer your question, yes, I think I agree with you, and I would say that essentially I myself am the node, which I believe may be the case for many performers, especially those who decide to try and interpret their own visions at

the same time. Among the few things that I actually decide is the act of being overwhelmed.

4. I like to think that this artist's actions feed off the lifeblood of the earth, that comes to him from the trees, from the voices, from other people's energies, and that he – almost like a sort of St. Francis of Assisi in the middle of nature – communicates things to them... This could be perceived very clearly in that room in Rovereto, with Hymn, an installation that partly became almost "liquid", dematerialised and held together essentially by the visual/sound effects. He projected his forest/community onto a number of reflective surfaces featuring the sounds and images of the people encountered when travelling for three months "between Vittorio Veneto and the world". From a room to the side, one could make out a number of boxes lying on the ground from which a thundering sound issued forth: like coffins they were reminiscent of the vulnerability of our own matter, but perhaps also the complexity of our origins. Emptied material, vaporised, evoked simply by images reflecting the energy of his encounters, of moments spent together, of words, voices, of radio stations... as if the artist wanted to draw out the soul of things... in order to make them almost entirely invisible". It was as if the sound came from a long story transmitted



along the flow of miles of roots, invisible yet decidedly real.

When I presented the Untitled Song video (2007) in Peking, you stated that what you were interested in documenting was not only what you saw but what you felt. I would like you to tell me more about this "feeling": what is it linked to? The images and sounds that leap out at you so boldly, almost as if they were possessing you: where do they come from?

I can't really say where they come from. I've never really thought about it, and if I ever found out, I would probably start using ones from another source.

For me art is one big question mark. A marshland panorama, fertile and muddy. Dark.

Nico Vascellari, Hymn, 2008. Video projection on broken mirrors and wood, 12 speakers, 36 audio tracks. Courtesy MONITOR video&contemporary art



I T A

MARCELLO MALOBERTI

BARBARA CASAVECCHIA Via Padova 138 era l'indirizzo della casa di Marcello Maloberti a Milano. È anche il titolo di un video del 2008, che raccoglie cinquanta interviste condotte nell'omonimo indirizzo ad alcuni residenti della zona, una delle più densamente popolate da immigrati di tutta la città – e proprio per questo dipinta spesso a tinte fosche dai media, alimentando così le peggiori fobie ansiogene. Assieme al microfono, a ogni intervistato era stato consegnato un melone, che doveva tenere mentre parlava di se stessa/o, e dell'amore. Lo strano frutto giallo e brillante era passato di mano in mano da un intervistato all'altro, come un'esotica bacchetta, quasi inosservato e comunque mai oggetto di discussione. Maloberti lo descrive come un piccolo sogno o come un dispositivo di stupore. Da quando lo usò per la performance *La terra dei meloni* del 2007 (realizzata anche sui marciapiedi di via Padova, dove l'artista, l'amico Igor Muroi e i suoi studenti dell'accademia NABA di Milano hanno goffamente danzato insieme al ritmo martellante di una musica da discoteca rumena, come se fossero parte di un'improvvisata scena bollywoodiana o di una farsa in stile flash mob) ha continuato a riaffacciarsi nei suoi lavori performativi come una sorta di firma, un accenno di moderata stranezza, allo stesso tempo familiare e inquietante.

La struttura di *Via Padova 138* richiama alla mente il famigerato documentario *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini, che nel 1965 girò l'Italia con un microfono, chiedendo alle persone di parlare di sesso e delle relazioni, documentando in questo modo il divario tra il grande salto in avanti compiuto dalla disinibita era del boom e la morale repressiva della società in generale. Maloberti non ha alcun pensiero predeterminato, né sta cercando di campionare didatticamente il processo di transizione in Italia da un assetto mono a uno multiculturale. Quello su cui il video si concentra sono i singoli desideri, le storie e i corpi, e il costante tentativo di aprirli lateralmente – di farli evadere, in qualche modo, dalle solite categorizzazioni e dagli stereotipi sociali, per fare spazio a un incontro reale. Così facendo, tuttavia, Maloberti riesamina il diritto all'alterità entro il paesaggio urbano. Con tenerezza.

ENG

MARCELLO MALOBERTI

BARBARA CASAVECCHIA Via Padova 138 was the home address of Marcello Maloberti in Milan. It's also the title of a 2008 video, which edits fifty interviews he carried out on the same street with some residents of the area, among the most densely populated by immigrants of all the city – and thus often pictured in derogatory terms by the media, adding fuel to the worst anxiety-induced phobias. Together with the microphone, each person was given a cantaloupe that he/she had to hold while speaking about him/herself, and also about love. The bright yellow strange fruit was handed on from one speaker to the other, as an exotic baton, almost unnoticed and anyway unquestioned. Maloberti describes it as a little dream, or as an amazement device. Since he used it for the performance *La terra dei meloni* (2007, also staged on the pavement of Via Padova, where the artist, friend Igor Muroi and his students at NABA art academy in Milan clumsily danced together to the beat of a pounding Romanian disco music, as if in an improvised Bollywoodian scene or slapstick flash mob), it kept resurfacing in his performative works like a signature, a tad of low-key oddity, both familiar and uncanny.

The structure of *Via Padova 138* calls to mind the infamous documentary *Comizi d'amore* by Pier Paolo Pasolini, who in 1965 toured Italy with a microphone, asking people to talk about sex and relationships, and thus documenting the gap between the big leap forward of the uninhibited boom era and the repressive morals of society at large. Maloberti has no pre-determined point to make, nor is he trying to didactically champion Italy's transition from mono to multicultural. What the video focuses on are the single desires, stories and bodies, and the constant attempt to open them up sideways - to détourne them, somehow, from the usual social categorization and stereotyping, in order to make room for a real meeting. By doing so, though, Maloberti reassesses the right to otherness within the urban landscape. With tenderness.





Manca dida



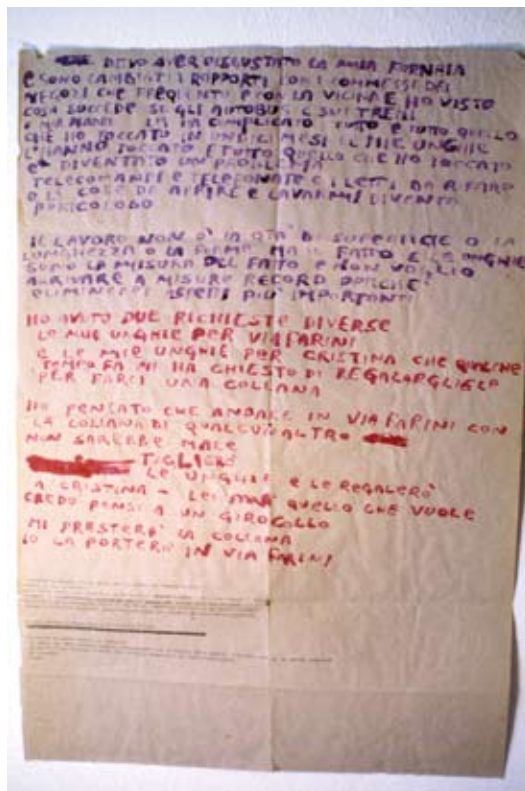
I T A

ROBERTO CUOGHI

LUCA CERIZZA Se dobbiamo ricordare meglio partire dall'inizio, o almeno dal

“mio” inizio. Se dobbiamo ricordare, meglio partire dai ricordi migliori. Credo che la prima volta in cui ho messo piede in Viafarini, inteso come spazio espositivo non profit situato nella zona nord di Milano, sia stato il 1997. Allora occupavo i miei giorni in un orientamento propeedeutico nel mondo dell'arte (soprattutto) milanese, in attesa di capire se ne avrei fatto un lavoro. Collaborazioni a Flash Art e, occasionalmente, ad altre riviste, qualche piccola mostra in Italia, incontri più o meno consapevoli con giovani artisti: pulsioni contrastanti, mentre tentavo di scrollarmi da dosso il peso della Storia dell'Arte imparata a memoria nell'Università milanese e di aggiornare le competenze e le informazioni. Con questo ci si occupava in quello scorcio finale di anni novanta, poco prima di andare ad Amsterdam e iniziare a prendere tutto un po' più sul serio.

E insomma vado in Viafarini e c'è una mostra curata da Roberto Daolio, che sapevo professore a Bologna, curatore, scrittore e raffinato compagno di strada di alcuni artisti di quegli anni e di quelli precedenti. Il titolo è strano e un po' minaccioso: T.I.N.A. (there is no alternative). In mostra ci trovo una dozzina di giovani artisti, credo tutti provenienti dalle aule dell'Accademia di Bologna. Ci trovo anche un clima generale ricorrente (alcuni la chiamano coerenza) che avvolge tutta la mostra. Una cosa in cui mi sembrava di riconoscere un po' dello spirito dei tempi, tra memorie di pensiero debole e arte patetica, indie-rock e sentimentalismo quasi decadente. In una recensione che scrissi per una rivista che esisteva solo via fax (in quei giorni internet e l'e-mail erano cose quasi carbonare) elogiavo la mostra per quel clima intimista che metteva in scena, io sostenevo “poeticamente”, i limiti di una generazione “disorientata nel suo rapporto con la propria identità, le proprie relazioni, i propri affetti”. Uno stato d'incertezza, una mancanza di gesti decisi, una certa dignitosa pigrizia ad affermare (e ad affermarsi?). Insomma, a me sembrava soprattutto una risposta italiana (e quindi con coordinate e motivazioni diverse) agli slackers e ai losers che po-



polavano la musica e l'arte d'oltreoceano in quegli anni.

In questa mostra trovo anche due artisti con cui avrei mantenuto una frequentazione lunga e più o meno costante: Roberto Cuoghi e Italo Zuffi. Se il secondo un po' già lo conoscevo, era la prima volta che sentivo parlare dell'ex punkabestia di Modena. In quella mostra c'era un testo che raccontava della collana fatta delle sue unghie lunghissime, così estremamente lunghe perché Roberto per mesi non se l'era tagliate vivendo come un Pierinoporcospino rivisitato. Erano i tempi, insomma, in cui Cuoghi si cimentava in estreme prove sul suo stesso corpo, come in una forma aggiornata e un po' casareccia di Body Art. Se le unghie lunghissime finivano per impedire o rendere grottesche le azioni quotidiane più banali, i prismi di Pechan che indosserà per alcuni giorni e alcune notti, ribalteranno e distorceranno la sua visione della realtà, causandogli scompensi non sempre controllabili. Poi arriverà l'impersonificazione di suo padre con l'invecchiamento precoce, e di lì a poco, la fama quasi mondiale. Un paio d'anni dopo invitai Emanuela De Cecco a scrivere su Roberto Cuoghi in una rivista che avevo fondato e che si chiamava Cross (correva l'anno 1999). Insieme

al testo di Emanuela che raccontava già di Roberto come vecchio, pubblicavamo immagini del suo progetto precedente: una serie di autoritratti dell'artista che indossava quegli occhiali terribili, disegnati con abilità approssimativa, il tratto malfermo di un ragazzo che è costretto a disegnare come un bambino perché deve imparare tutto da capo. C'era anche un gruppo di brevi testi, forme tra la poesia e l'aneddoto, in cui Cuoghi, sempre con quel tratto incerto di chi non sa, letteralmente, più scrivere, raccontava di alcune sue esperienze quotidiane con addosso i famigerati prismi. Esilarante, patetico, doloroso al tempo stesso: nella loro crudele semplicità, alcune delle cose più belle che abbia letto da un artista (e me ne sono convinto ancora una volta quando le ho rilette l'anno scorso al pubblico dell'ICA di Londra, tradotte nella lingua di Shakespeare).

A dirla tutta, quando ho iniziato a sapere dell'esistenza strana di Cuoghi, avevo qualche dubbio su quei primi lavori, troppo debitori di una gloriosa storia dell'arte per sembrarmi del tutto originali, anche se era chiaro che le sue azioni non avevano il tono eroico e politico di quelle dei suoi predecessori e trovavano forme diverse, appunto, di racconto. A distanza di più di dieci anni credo ancora nella mia opinione. Ma ora è chiaro che, già in quei primi lavori, c'era molto di ciò che avrebbe mosso le sue visioni successive: l'ossessione per il corpo, suo e di altri, l'attenzione per le possibilità della metamorfosi e della trasformazione in un mondo d'identità, forme e informazioni sempre più malleabili e fluide, il suo interesse per le forme pop e popolari del racconto, della fiaba, della leggenda. In questi anni, attraverso un lavoro di scavo e di sintesi allo stesso tempo, Cuoghi sembra aver trovato la formula magica per combinare memorie di eroiche avanguardie artistiche con il tipico disincanto postmoderno, la cultura popolare italiana con le esigenze e i nodi, anche drammatici, di un'attualità pressante. È diventato attuale e antico al tempo stesso, più profondamente vecchigiiovane.

Se Roberto è, probabilmente, l'artista italiano più importante della sua generazione, è bello sapere che tutto (o quasi) è nato da dieci unghie decisamente troppo lunghe.

ENG

ROBERTO CUOGHI  
 LUCA CERIZZA If we have to remember, we'd better start from the beginning, or

at least from "my" beginning. If we have to remember, we'd better start from the best memories. I think the first time I set foot in Viafarini, meaning the nonprofit exhibition space situated in the northern area of Milan, was in 1997. In those days I occupied my time with my preliminary meanderings through the art world, mostly that of Milan, trying to understand whether I was going to be able to make a job out of it. Contributions to Flash Art and, occasionally, other magazines; a few small-scale shows in Italy, some more or less intentional meetings with young artists... In other words, I was full of conflicting impulses, while trying to shake off the burden of that art history learnt off by heart at the Milaneese university, as well as trying to update my knowledge and skills. That's what I was doing with my time at the end of the '90s, shortly before leaving for Amsterdam and starting to take everything a bit more seriously.

Anyway, I walked into Viafarini and there was an exhibition curated by Roberto Daolio, who I knew to be a professor in Bologna, a curator, a writer and a respected travelling companion of a number of artists of that period and the years before. The title was strange and even a bit menacing: T.I.N.A. (there is no alternative). The show featured the works of about a dozen young artists who, I think, were all from the benches of the Bologna Academy. I found there to be a generally recurrent theme (some call it coherence) running through the whole show. It was something in which I seemed to recognise a bit of the spirit of the times, from memories of vague thoughts and art filled with pathos, indie-rock and almost decadent sentimentalism. In a review that I wrote for a magazine that was printed only by fax (in those days, Internet and e-mail were still far too new-fangled) I praised the exhibition for that intimist climate it proposed, "poetically" reflecting the limits of a generation "disoriented in terms of relating to its own identity, its own relationships, its own passions". A state of uncertainty, a lack of decisive gestures, a certain dignified laziness to affirm (and be affirmed?). In

other words, I basically saw it to be a rather Italian response (and so with different reference points and motivations) to the various slackers and losers which stateside music and art was full of at that time.

In that show I also came across two artists with whom I was to stay in contact more or less continuously for a long time: Roberto Cuoghi and Italo Zuffi. While I already knew the latter slightly, it was the first time I had heard of the former, the former gutter punk from Modena. In that exhibition there was a text telling of a necklace made out of his lengthy fingernails, so long because Roberto hadn't cut them for months, living like a kind of Struwwelpeter reappraised. In other words, it was a time in which Cuoghi would subject his own body to extreme trials, almost like a modern-day – and a bit DIY – form of Body Art. While his extremely long fingernails made the most banal tasks extremely difficult or impossible, the Pechan prisms he was to wear for several days and nights upturned and distorted his view of reality, causing him problems that were not always surmountable. Then he undertook the impersonation of his own father, inducing an early aging process, and shortly afterwards he was to rise to almost worldwide fame. A couple of years later I called on Emanuela De Cecco to write about Roberto Cuoghi for a magazine I had founded called Cross (by now it was the year 1999). Along with Emanuela's text which already spoke of Roberto as an old artist, we published images from his previous project: a series of self-portraits of him wearing those terrible glasses, drawn with an approximate stroke: the shaky lines of a young man who is forced to draw like a child because he has to learn everything from scratch. There was also a set of short texts, somewhere between poetry and the anecdote, in which Cuoghi (once more with the uncertain hand of one who – quite literally – no longer knows how to write) reports of some of his everyday experiences wearing those famous prisms. Exhilarating, pathetic and painful at the same time: in their crude simplicity, they are some of the most beautiful things written by an artist I have ever read. (I was further convinced of this fact last year when I read them out to an audience at the ICA

in London, translated from Italian into English.) To be quite honest, when I first found out about Cuoghi's strange existence, I harboured



a few doubts on his early works, which seemed to owe too much to a glorious artistic history to seem entirely original, even though it was clear that his actions did not have that same heroic or political tone of the one of his predecessors and exploited different means of expression. Some ten years later, I still stand by my opinion. However, now it is clear that as far back as those first works there was already a lot of that which was to be found in his projects to come: his obsession with the body, both his and that of others; his attention towards the potential for metamorphosis and transformation in a world of ever more malleable and fluid identities, forms and information; his interest in Pop and popular forms of telling stories, fables, legends. Over the last few years, through a process of both subtraction and synthesis, Cuoghi seems to have hit on the magic formula to combine memories of the heroic, artistic avant-garde with a typically post-modern disenchantment; popular Italian culture with the needs and at times dramatic twists of a pressing topicality. He has become up-to-date and out-of-date and the same time: more profoundly old-young.

While Roberto is probably the most important Italian artist of his generation, it's nice to know that it all (or nearly) started out with ten decidedly overgrown fingernails.



Roberto Cuoghi, *Untitled*, 1996-97

ITA

GIULIO CIAVOLIELLO *POSTER / Stefano Arienti* Occupandoci di arte, quasi sempre, nella nostra posi-

zione di addetti ai lavori ci riferiamo a un pubblico costituito da persone motivate e consapevoli. Al di là di possibili agevolazioni esplicative, di base per una comprensione, quando si espone un'opera, quando si pubblica un testo, quando vi sono delle persone in ascolto, occupandoci in particolare di arte contemporanea diamo molto per scontato. Fra me e chi è altro da me vi è quasi sempre la condivisione di un codice. In una discussione, per esempio, per divergenze di vedute posso anche scontrarmi col mio interlocutore, ma non si esce dal codice. Eppure esiste un mondo fuori codice più grande del nostro, un mondo che non è dell'arte ma dell'immagine.

Vi è un'ampia società fatta di persone che a loro modo praticano un culto delle immagini, di un insieme di informazioni visive che stanno solitamente in una forma quadrangolare, su supporti bidimensionali che si è portati a fissare su pareti e che diventano oggetto di contemplazione. È una predisposizione forse innata, che si rintraccia in tante culture e in vari periodi, che naturalmente nella diffusione massiccia della stampa ha trovato un grande sviluppo.

Mi ha sempre colpito questo approccio popolare, non colto, all'amore per l'immagine, la diffusa propensione a fissare in una parete qualcosa su cui tornare con l'attenzione, con cui convivere, si tratti di un manifesto, di una locandina o di un'immagine ritagliata. Questo accade in casa, nell'ufficio, in aule, in spazi dove si vive. Penso ad ambienti vari, visivamente articolati, elaborati, che vanno dalla stanza del teenager al gabbiotto di una portineria, dalla sede di un club alla cabina di un camionista. Casi del genere denotano l'esigenza di costruire uno spazio d'appartenenza con proprie peculiari forme, in modo che possa risultare funzionale, appagante, rassicurante. Naturalmente, se andiamo ad approfondire, ci si rende conto che non sempre, ma spesso, gli elementi che compongono questi spazi offrono un senso di appartenenza più presunto che reale, offrono soluzioni limitate e temporanee a una omogeneizzazione cui si reagisce adottando ancora una vol-

ta forme preconfezionate, finendo con l'aderire a ulteriori stereotipi. Ma, senza andare troppo lontano con questo tipo di considerazioni, ciò che mi interessa sottolineare è che Stefano Arienti, quando interviene su poster, agisce in quella costante antropologica che conduce a mettere in verticale un'immagine che piace. Se non ci si riferisce a immagini in movimento, si può tranquillamente affermare che è ciò che intendiamo per poster a fare da sostegno all'identificazione personale con un'immagine popolare. Arienti subisce il fascino di questa immagine, soggiace al suo potere di attrazione, vi si abbandona con spirito di condivisione, di comunanza. Dopodiché, in molti casi, inizia l'opera di differenziazione condotta dall'artista, che la rende speciale.

Arienti ha operato su poster attinenti i campi più disparati, come il mondo animale e vegetale, le riproduzioni d'arte, i divi del cinema. Sui poster Arienti ha fatto molto: li ha bucati per presentarli rovesciati, ne ha abraso delle parti, vi ha posto del pongo ripetendo il colore stampato, vi è intervenuto con cuciture, li ha divisi per ricongiungerli con chiusure lampo. Quello che accompagna questo scritto presenta una veduta banale, un concentrato consolatorio corrispondente alle aspettative di ognuno: il verde della natura, il blu del mare, imbarcazioni che permettono di allontanarsi e viaggiare, elementi che concorrono tutti a dare un'idea di evasione dalla routine e che solo delle vere vacanze possono offrire. L'intervento voluto dall'artista, che consiste in cuciture che percorrono verticalmente l'immagine, conferisce alla stessa una straordinaria unicità.

Ci si rende conto che l'azione di Arienti su immagini trovate può essere sia meccanica che manuale. Può accadere che l'azione meccanica contenga auspici e utili errori, oppure che l'intervento manuale sia fondato sulla ripetizione. A un depotenziamento dell'attenzione esecutiva può corrispondere l'esigenza di un potenziamento dell'attenzione necessaria a chi osserva. Una riduzione del soggetto autore può richiedere come contrappeso acume e sensibilità estrema nel soggetto spettatore. Delle forme possono essere mimetizzate, come nascoste al primo sguardo, o palesemente stravolte, in una sorta di iconoclastia.

Ma qui mi fermo, sono già oltre i limiti di scrittura previsti in questo spazio. Nel lavoro di Arienti troviamo, più che gli spunti per un breve testo, materia per un lungo saggio.

ENG

GIULIO CIAVOLIELLO *POSTER / Stefano Arienti* Dealing with art, as people working in the field, we generally refer to an audience made up of

motivated people with a certain level of awareness of the subject. Beyond providing a given amount of background information needed for a better understanding of the work, when we publish a text, when there are people following what we are doing, we tend to take a lot for granted, especially when dealing with contemporary art. Between me and the one on the receiving end, there is almost always a shared code. In a debate, for example, on differing points of view, I might even find myself at odds with my interlocutor; however, we do not step outside the given code. And yet there is a whole world outside the code far greater than our own, a world which is not that of art but that of the image.

There is a broad society made up of people who in their own way practise an image cult; they exploit a range of visual information that is usually found in a rectangular form, in a two-dimensional format which tends to be attached to walls and which become the object of contemplation. It is perhaps an innate predisposition, which may be traced back to many different cultures in many different eras, and which of course thanks the large-scale development of printing techniques has enjoyed widespread growth.

I have always been struck by this popular, uneducated approach of love for the image, the commonplace tendency to pin up something on a wall to which to return with great attention, something to live with, be it a poster, a flyer or a cut-out image. This happens in people's homes, offices, classrooms: in inhabited spaces. Thus I mean a variety of environments, visually articulate, elaborate, ranging from teenagers' bedrooms to concierges' booths, from the headquarters of a club to truck drivers' cabins. Such cases denote the need to create a



## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

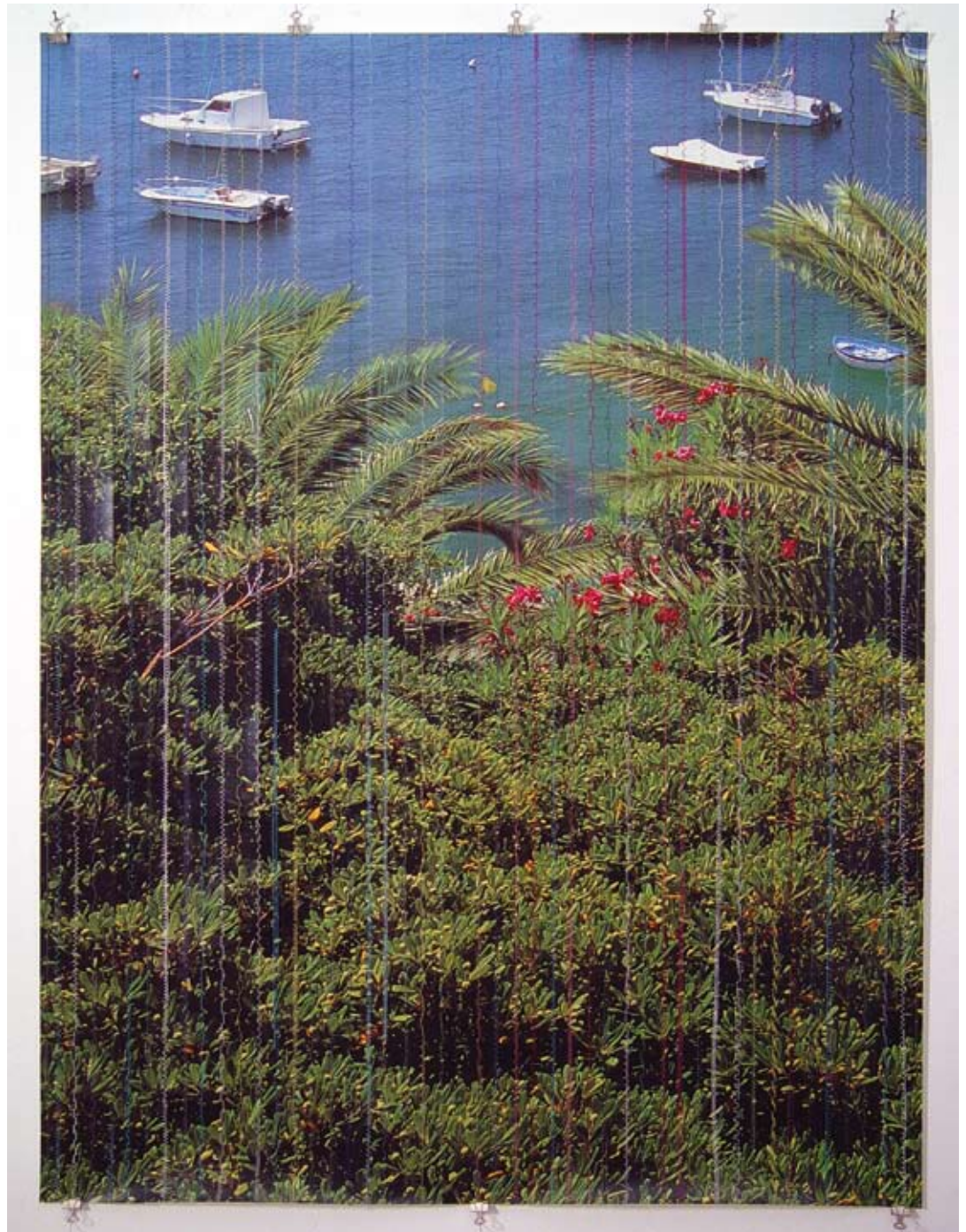
space of belonging with its own customised forms, in order for it to appear functional, gratifying and reassuring. Naturally, on closer inspection, we realise that not always, but often, the elements that decorate these spaces offer a more supposed than real sense of belonging, with limited and temporary solutions to a form of standardisation to which people react by adopting yet other ready-to-use forms, ending up conforming to yet further stereotypes. But without straying too far from these kinds of considerations, what I would like to underline is that when Stefano Arienti intervenes on posters, he does so in respect of that anthropological tradition that leads people to stick an image they like onto a vertical surface. If we are not referring to moving images, we may state that what we mean by posters serves to back up the notion of personal identification with a popular image. Arienti is subjected to the charm of these images, surrendering to their power of attraction, letting himself go along with their unifying spirit of community. After which, in many cases, the artist sets out on his operation of differentiation, thus turning it into something special.

Arienti has worked on posters reflecting a huge range of fields, such as the animal and vegetable kingdoms, reproductions of artworks, and movie stars. He has done a great deal with his posters: he has made holes in them to present them the wrong way round; he has rubbed off parts of them; he has stuck plasticine onto them, echoing the printed colour; he has sewn onto them, and cut them in half, only to join them back together with zippers. That which accompanies this piece features a banal view, a consolatory concentration corresponding to all of our expectations: the green of nature, the blue of the sea, vessels that allow us to travel away, all elements that come together to give an idea of evasion of our everyday routine and that only real holidays can offer. The intervention made by the artist, which consists in sewing vertically along the image, gives it all an extraordinary uniqueness.

You come to realise that Arienti's work on his random images may be both mechanical and manual. It may be that the mechanical approach withholds welcome and useful mistakes, or that the manual

work may be characterised by repetition. A down-grading of the attention given in the production process may correspond to a need for the up-grading of the attention required from the onlooker. Limiting the presence of the artist may need to be

stop here, as I have already gone beyond the wordage conceded to me. Going to show that in Arienti's works there is a lot more than a few passing notions for a short article, and that it would provide the material for a long essay.



countered by extreme acumen and sensitivity on the audience's part. Certain forms may be camouflaged, hidden from first glance, or blatantly turned on their head in a sort of iconoclasm. But I shall

Stefano Arienti, *Tenda ligure*, 2005, seams on poster, cm 131,5 x 96. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia

I T A

ANNA DANERI Luna Park (2005) di Patrick Tuttofuoco può in qualche modo funzionare come paradigma per leggere Milano, le sue trasformazioni e le sue 'aberrazioni'. Si tratta infatti di un vero e proprio prelievo della scritta al neon che campeggiava sulle "Varesine", ultimo resto dell'unico parco divertimenti della città, attivo dalla fine anni sessanta fino al progressivo smantellamento, iniziato più di dieci anni fa.

Dai racconti dell'artista milanese, che da tempo vive a Berlino, emerge una storia stratificata legata a quel luogo: una storia privata, che si confonde con i ricordi d'infanzia e conduce all'ideazione dell'opera, nata in occasione dell'invito alla mostra Dojo curata da Luca Cerizza. "Era estate, e passando in motorino ho visto per strada l'insegna dismessa del luna park. Abbiamo chiesto ai proprietari il permesso per poterla recuperare e l'abbiamo prima restaurata, insieme alla stessa ditta che l'aveva fabbricata, e poi riallestita sui tetti di Lambrate".

A un semplice gesto di spostamento, arricchito dall'elemento poetico dato dalla pulsazione delle due scritte che si illuminano in alternanza -quasi a respirare- da due lati opposti di via Ventura, fa eco una molteplicità di risonanze e di intenti. Non si tratta solo di ridare simbolicamente vita a un luogo storico della città cancellato dalle trasformazioni urbanistiche e dalle operazioni immobiliari, collegando idealmente due aree di forte espansione edilizia, ma anche di segnalare un vuoto paradossale per Milano, che per molti anni è stata l'unica metropoli europea senza un parco divertimenti. Se in Marcovaldo l'insegna pubblicitaria veniva rotta per poter riveder le stelle, qui la luna torna a illuminarsi al neon, risplendendo su una città dai troppi vuoti, anche di memoria.

ENG

ANNA DANERI Luna Park (2005) by Patrick Tuttofuoco may in some ways work as a paradigm through which to read Milan, its transformations and its 'aberrations'. In fact, it is based on a genuine borrowing of the neon lettering that shone above the "Varesine", the last remains of the only funfair in the city, opened at the end of the '60s and progressively dismantled, starting more than 10 years ago.

From the tales of the Milanese artist, who has long lived in Berlin, a stratified story emerges tied up in that place: a personal story, which overlaps with memories of childhood and leads to the creation of the work, which took place on his being invited to the Dojo exhibition curated by Luca Cerizza. "It was summer, and as I passed by on my moped, I saw the sign of the abandoned funfair along the road. We asked the owners for permission to take it away, and then we restored it, together with the same company that had produced it, before putting it back in action on the roofs of Lambrate".

This simple gesture of moving an object, enhanced by the poetic element provided by the pulsation of the two words that light up alternately – almost like breathing – from the two opposite sides of via Ventura, is echoed by a whole range of resonances and intentions. It is not simply a matter of giving new life to a historic part of the city swallowed up by urban transformation and housing developments (ideally connecting two areas that have been heavily built up) but also highlighting a paradoxical void for Milan, which for many years has been the only great European city without an amusement park. While in Marcovaldo the advertising sign gets torn down in order to be able to see the stars once more, here the moon is lit up once more in neon lights, shining on a city with too many gaps, also in its memory.

CHAPT # 14 - ITALIAN AREA



Patrick Tuttofuoco, *Luna Park*, 2005, mixed media, variable dimensions. Courtesy Collezione Albanese/Pichler



I T A

Uno degli aspetti peculiari della intera ricerca di Alessandra Tesi rimanda e si concentra nel rimettere in gioco e in azione luoghi e ambienti inusuali attraverso un'indagine e un rilevamento

in equilibrio sospeso tra la percezione asettica e l'assunzione sensibile ed emozionale di un vissuto che stimola adesioni e rapporti di contiguità e di relazione. Questa sollecitazione a dare densità e corpo alle immagini fotografiche come alle installazioni, dove i rapporti cromatici e volumetrici si misurano e si addensano in una dimensione pittorica e plastica al tempo stesso, corrisponde alla necessità e all'urgenza di inglobare e di assimilare nella fenomenologia del quotidiano lo scarto e la deviazione dalla norma. Un procedimento che si avvale di una modalità di intrusione reale e non metaforica nei luoghi e negli ambienti meno accessibili e più strutturalmente separati della vita e dell'organizzazione civile e sociale. Quali la caserma dei vigili del fuoco di Parigi (Opale 00, 1999), la sede della Crime-Murder-Squad, l'ospedale-Hotel-Dieu (Hospital 1) sempre a Parigi e a Valencia il Convento del Carmen (Todos los días de mi vida, 2005). Proprio quest'ultima e complessa video-installazione sono convinto possa rappresentare e definire al meglio l'intensità delle istanze e insieme degli sviluppi del lavoro di Alessandra Tesi. A volte tentiamo di realizzare con gli strumenti e i mezzi più differenti una sfida a quel pensiero trasparente che sorge dall'intrusione in un luogo sconosciuto, misterioso, forse anche proibito...Un luogo separato che già ci appartiene e abitiamo prima ancora di averlo scoperto, trovato, indagato. L'artista persegue spesso questa dimensione sospesa e inafferrabile e coltiva con perspicacia i nessi e le relazioni meno consuete allo scopo di allacciare sequenze di immagini mentali prive di forma e di consistenza fino al momento in cui, con determinazione e lucidità sorprendenti, queste si dissolvono e si rigenerano nel vuoto e negli interstizi tra l'una e l'altra. Non importa poi che i supporti (schermi) traslucidi, riflettenti, mobili, scivolosi e preziosamente incongrui, si lascino attraversare e rimandino l'immagine che non c'è...perché questa è già entrata in noi e ha assunto la stessa consistenza che hanno i sogni e i desideri di tutti i giorni della nostra vita. Intanto l'affermarsi dei fantasmi delle schegge di luce, carpito nei brevi istanti di un'intrusione, assume la consistenza evocativa

di una infinita notte d'argento e la trasparenza ghiacciata di un film d'argento e nero da proiettare sulla mobile e frangiata iconostasi di migliaia e migliaia di perle di vetro. Lo sguardo inclusivo dell'artista ha catturato la luminosità di un frammento di cielo disegnato dal perimetro del chiostro e la fragile sconnessione di una porta fuori asse... Dove insieme ai riverberi di vite nascoste, rapprese e consegnate al silenzio di una regola che non può essere infranta, abitano consuetudini, relazioni e pensieri separati dalla logica consueta delle cose del mondo. Ancora una volta la trasformazione di un materiale in puro segno si offre come accadimento e flusso cromatico. Mentre la determinazione di un contatto diretto, necessario e indispensabile rilancia la dissipazione e la messa in gioco di sé e del proprio tempo; per praticare un altrove sulla propria pelle e nella consapevolezza esclusiva della pratica e del sapere dell'arte.

ENG



Alessandra Tesi, *Todos los días de mi vida*, 2005, video in silver and black, projected onto 720.000 frosted glass pearls, sound, 300 x 400 cm; with the collaboration of the Clarisse nuns of the Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, 3a Bienal de Valencia, Convento del Carmen, Valencia. Collection MAMBO Museum of Modern Art Bologna, UniCredit Group

Enzo Umbaca

EMANUELA DE CECCO Cosa: in occasione della sua mostra personale in Viafarini, Enzo Umbaca ha esposto Vetri da lavare del 1994, lavoro composto da più di cento lastre di vetro annerite con il fumo, disegnate per la maggior parte da lavavetri extracomunitari agli angoli delle strade e al mercato che allora si svolgeva nella zona Barona, e da un video che documenta alcuni passaggi della fase di produzione. Le lastre mettono al mondo un mondo dove si alternano segni incerti e segni chiarissimi, moschee e automobili, tracce della cultura d'origine e del paesaggio presente; il video documenta slanci e imbarazzi, curiosità e diffidenza per una pratica spesso mai praticata, momenti speciali di azioni congiunte al mercato dove italiani e stranieri disegnano fianco a fianco su lastre appoggiate su un banco inconsueto. Il giorno dell'inaugurazione della mostra l'artista ha invitato a prendere parte a un incontro pubblico persone di diversa esperienza, provenienza e formazione, a ognuna delle quali è stato chiesto un contributo differentemente collegato con il lavoro in mostra.

Come: Andando e stando per le strade, immergendosi mai solo come spettatore tra le pieghe della città, rivolgendo l'attenzione ai soggetti ai margini, porgendo loro, una domanda inedita. Un invito a compiere un gesto intenzionalmente non produttivo come disegnare che in realtà è importantissimo nel concreto e

dal punto di vista simbolico. Così l'altro assume un volto – smette di essere un prestatore d'opera da maltrattare se si avvicina troppo – e diventa una persona invitata a lasciare liberamente un proprio segno. In questo e in tanti altri lavori Umbaca fa della città il suo studio. Le sue sono azioni/incursioni nello spazio pubblico, dove l'obiettivo è rendere visibili a distanza ravvicinata, le contraddizioni che lo abitano, a volte incontrando gli altri, altre diventando lui stesso l'altro, ovvero indossando gli abiti del marginale e registrando le reazioni dei normali. Scrive a questo proposito Roberto Pinto: "Se si va alla ricerca di un comune denominatore nel lavoro di Enzo Umbaca potremmo cominciare con l'affermare che le sue opere nascono spesso da un tentativo di spostare il punto di vista abituale sulla realtà, assumendo come proprio lo sguardo dei diversi, degli stranieri. In questo modo il suo lavoro ci restituisce una realtà vista da una prospettiva eccentrica, tale da creare un corto circuito nelle situazioni che abbiamo quotidianamente sotto gli occhi, mostrandoci i limiti del sistema che le governa".

Quando: Nell'arco di tempo – tra il 1991 e 1993 – nel quale Enzo Umbaca attraversava Milano in lungo e in largo invitando i lavavetri agli incroci delle strade a disegnare su delle lastre di vetro, la città stava vivendo una fase drammatica di transizione, o meglio un vero e proprio terremoto politico, sociale e culturale. Nel 1992 inizia Tangentopoli: il 17 febbraio è arrestato un esponente del PSI per corruzione, nel mese di maggio la Lega Nord raggiunge il primo grande risultato alle elezioni nazionali: i consensi arrivano oltre l'8%. Tra i punti di forza del movimento un atteggiamento discriminatorio verso gli stranieri e la rievocazione di radici "puramente" lombarde.

Dove: Sul versante dell'arte alla fine degli anni '80 si affaccia sulla scena milanese una nuova generazione di artisti i cui lavori non hanno niente a che fare con l'enfasi pittorica della generazione precedente. Sempre a Milano, negli stessi anni aprono le gallerie che sono diventate punto di riferimen-

to per diversi di loro. Ma le gallerie si dispongono più facilmente ad accogliere artisti nel cui lavoro la produzione oggettuale ha un ruolo secondario rispetto alla fase processuale e Umbaca non è tra questi. Il suo lavoro ha l'aggravante di andare a toccare, come un radar sensibilissimo, i nervi scoperti della società. Sebbene possa suonare come un azzardo, a posteriori si potrebbe dire che, chi nei primi anni di attività non ha avuto a disposizione niente altro oltre alle proprie motivazioni, ha costruito basi solide per sviluppare un lavoro libero e non condizionato da esigenze esterne ad esso.

Perché (secondo l'artista): Il mio obiettivo era quello di sperimentare un modo di integrare all'interno dell'arte segni e disegni comunicativi di una cultura altra. Il mio intento non era quello di realizzare tavole e codici da scribi o leggi che tutelassero i diritti di questi lavavetri, ma semplicemente creare un cruciverba di socialità, un intervento immediato, di getto, attraverso il quale ogni segno impresso sul vetro ne modificasse/cancellasse un altro e un altro ancora, fino ad arrivare a volte ad un vetro completamente ripulito. Con un ricomporsi di immagini che rimanda a quella che allora era la memoria analogica.

La paura di lasciare le loro impronte sui vetri era altissima e circolava la voce che la proposta fosse un possibile inganno e io fossi un poliziotto in borghese.

Conoscendo, seppure nel mio piccolo, la cultura iconoclasta priva di raffigurazione, questo contatto era per me come andare da un cieco e farsi dire il colore del vestito.

I segni naïf, i disegni arcaici, l'orto marocchino, le relazioni con persone di cultura araba... Esperienze di gestualità comunicativa e forte impatto visivo che non hanno fatto altro che arricchire la mia conoscenza. Una persona di 40 anni mi ha confidato il primo disegno della sua vita (...).

ENG

Enzo Umbaca

EMANUELA DE CECCO

What: On the occasion of his solo show at Viafarini,

Enzo Umbaca displayed Vetri da lavare, 1994, a work made up of more than 100 sheets of glass blackened with smoke,



mostly drawn on by immigrant street-corner squeegee merchants or at the market which was held at the time in the Barona area, along with a video documenting the various stages of their production. The sheets provide a view onto a world in which hesitant and decisive strokes alternate: mosques and cars, traces of their original culture and the present landscape. The video documents moments of enthusiasm and shyness, curiosity and reticence with regard to a technique that has often never been adopted; special moments of collective work undertaken in the marketplace, where Italians and foreigners draw side by side on sheets of glass placed on an unusual stall. On the day of the exhibition opening, the artist invited people with different experiences, origins and training to take part in a public meeting, asking each of them to make a contribution connected in various ways to the works on show.

How: Wandering around, spending time in the streets, never as a mere spectator in the folds of the urban fabric, but focusing on those living on the edges of society, and posing them an unusual question. An invitation to carry out an intentionally non-productive gesture such as drawing, which in actual fact is of great importance from a symbolic point of view. In this way the stranger takes on a face – he/she ceases to be a mere provider of services, to be mistreated if he/she gets too close – becoming a person invited to leave their own mark freely. In this and many other works, Umbaca uses the city as his own studio. He undertakes actions/incursions in the public space, the aim being to expose and highlight the contradictions of which it is full; at times through his encounters with others, other times by becoming himself the “other”, i.e. by putting on the clothes of the emarginated and studying the reactions of “normal” people. With regard to this, Roberto Pinto writes: “If we try to look for a common denominator in Enzo Umbaca’s work, we might start by stating that his works are often rooted in the attempt to shift our usual point of view on reality, making our own the gaze of those different from us, of foreigners. In this sense his work provides us with a view of reality from an eccentric point of view, so as to short-circuit those situations that we find all around us every day,

and show us the limitations of the system that governs them.”

When: In the period between 1991 and 1993, when Enzo Umbaca was crossing Milan back and forth, inviting street-corner squeegee merchants to draw on pieces of glass, the city was going through a dramatic transition phase, or rather an outright political, social and cultural watershed. In 1992 the Tangentopoli (“Backhander City”) inquiry started: on 17th February a representative of the Italian Socialist Party was arrested on corruption charges, and in the month of May, the Northern League achieved its first significant result in the national elections, with over 8% of the vote. Among the key elements of the movement was a discriminatory attitude towards foreigners and the promotion of a return to “pure” Lombard roots.

Where: On the late ‘80s Milanese arts scene, with a new generation of artists whose works had nothing to do with the pictorial emphasis of the previous generation. Again in Milan, in the same period, a number of galleries were opened which were to become reference points for many of those artists. However, these galleries were better suited to host artists in whose work the objectual production had a secondary role to the process phase, and Umbaca was not among these. What’s more, his work was also based on honing in on the sorest points of society. However strange it may seem, with hindsight we might say that in his early years, he had nothing else to work with but his own motivation, and yet he used this to build a solid basis to develop a genuinely free form of research, not conditioned by external influences.

Why (in the artist’s words): My aim was to experiment with a way of integrating signs and drawings of a “different” culture within an artistic context. My goal



was not to come up with tables and codes enshrining laws protecting the rights of these squeegee men, but simply to create a social crossword puzzle, an immediate, spontaneous gesture, through which every stroke made on the glass would modify or wipe out another, and another, to the point when at times the piece of glass was completely clean. With an assemblage of images reflecting what at the time was a kind of analogical memory.

They were extremely wary of leaving their fingerprints on the pieces of glass, and there was a rumour going around that my proposal might be a trick, and that I might actually have been an undercover policeman.

Having my own limited knowledge of iconoclastic culture, without any form of figurative representation, this kind of contact was a bit like going up to a blind person and asking what colour clothes I was wearing.

These naïve strokes, these archaic drawings: the Moroccan vegetable garden, the relationships with people of Arabic culture... Experiences of gestural communication and great visual impact which all went to enhance my knowledge of this culture. A 40-year-old man entrusting me with his first ever drawing (...).



**I T A**

Pietro Roccasalva

**GIACINTO DI PIETRANTONIO** Pietro Roccasalva è un artista profondamente italiano nel suo retaggio culturale e per questo è intimamente un pittore, che si è affermato sulla scena artistica negli ultimi cinque o sei anni con un'opera che si muove a tre-

centosessanta gradi. In qualunque forma venga declinata: video, installazione, fotografia, scultura, performance, pastello, olio l'artista pensa e opera in termini di pittura. La pittura, come dice Picasso, è dire la verità attraverso la menzogna, il che vuol dire che quello che ci viene presentato non è. Non è anche per Roccasalva, che si nutre della filosofia del

sofista Gorgia da Lentini per il quale:

- 1) - Nulla è.
- 2) - Se anche qualcosa fosse, non sarebbe comprensibile per l'uomo.
- 3) - Se anche fosse comprensibile, non sarebbe comunicabile e spiegabile agli altri.

È quel Gorgia raffigurato come straniero da Raffaello ne *La Scuola di Atene*, perché più che affermare la pittura nega e l'opera per Roccasalva è sempre in processo e mai finita, è parte di e perciò non la si può comprendere totalmente, non la si comprende anche perché l'opera d'arte, come dice Kant "è ciò che, quando anche sia conosciuta perfettamente, non si ha ancora la capacità di produrre". L'arte è straniera e il mettere in processo l'opera da parte di Roccasalva ci parla di questa incapacità a produrre, un controsenso per un artista che ci presenta sempre opere dal punto di vista formale ineccepibili e finite, ma che finite non sono ed è per questo che l'artista dice che le sue non sono opere, ma situazioni d'opera. Infatti il suo lavoro – sottilmente raffinato, concettuale e complesso – prende le mosse dalla pittura pura, punto di partenza e arrivo di una pratica molto più stratificata, in cui entrano in gioco numerosi elementi esterni al quadro stesso. In quelle che l'artista definisce situazioni d'opera, rientrano infatti video, performance, installazioni e tableaux vivants che si legano a costruire un vero e proprio evento narrativo che rinviano oltre ai già citati filosofi anche alla religione nelle sue espressioni arcaiche (centrale nei suoi titoli la figura di Zurvan, divinità una e trina del pantheon iraniano pre-islamico), alla matematica, alla tradizione popolare. I suoi dipinti, performance e installazioni sono dotati di straordinaria pregnanza concettuale e intelligente tensione simbolica, con una bellezza enigmatica e affascinante che però non le separa mai del tutto dalla realtà contemporanea che possiamo vedere nelle mostre tenute nel corso di questi anni; come nella prima milanese in Viafarini: [www.viafarini.org](http://www.viafarini.org), alla prima museale in GAMeC: [www.gamec.it](http://www.gamec.it), alla Biennale di Venezia 2009: [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org).



ENG

Pietro Roccasalva  
GIACINTO DI PIETRANTO-  
NIO Pietro Roccasalva is  
a profoundly Italian artist

in terms of his cultural roots; a painter who has come to the fore on the artistic scene over the last five/six years with works moving in all directions. However, in whatever form it is expressed – be it video, installation, photography, sculpture, performance, crayon or oil – the artist thinks and works in terms of painting. Painting, as Picasso said, is telling the truth through lies, meaning that which is placed before us is not what it is. And neither is it in Roccasalva's view, who draws on the philosophy of the sophist Gorgias, according to whom:

- 1) – Nothing exists.
- 2) – Even if something exists, nothing can be known about it.
- 3) – Even if something can be known about it, knowledge about it can't be communicated to others.

It is that same Gorgias depicted as a foreigner by Raphael in The School of Athens, because more than affirming, painting denies, and Roccasalva sees the work as an ongoing and never-ending process, it is part of and thus it cannot be understood entirely also because the work of art, as Kant puts it, "is that which, even when it is known to perfection, one still has not the ability to produce". Art is a foreign body, and Roccasalva's embarking on the production process of the work tells us of this inability to produce; a countersense for an artist who always presents us with works that are flawless and finished from a formal point of view. Yet these works are not finished, and it is for this reason that the artist states that his are not works but situations of work. As a matter of fact, his production – subtly refined, conceptual and complex – is inspired by the purest form of painting, both starting point and conclusion of a far more stratified practice, in which numerous elements external to the picture itself come into play. In what the artist defines as situations of work, there are in fact videos, performances, installations and tableaux vivants that come together to constitute a real narrative

event, referring not only to the above-mentioned philosophers, but also to religion in its most archaic expressions (a key element in his works is the figure of Zurvan, single and trine godhead of the Iranian pre-Islamic pantheon), mathematics and popular traditions. His paintings, performances and installations are endowed with an extraordinary conceptual fullness and a tangible symbolic tension, along with a fascinating and enigmatic beauty, yet one which never separates the other elements from contemporary reality. And this reality may be found in the exhibitions held over recent years, such as his Milanese debut in Viafarini [www.viafarini.org](http://www.viafarini.org); his museum space debut at the GAMeC [www.gamec.it](http://www.gamec.it); as well as at the 2009 Venice Biennale [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org).

Pietro Roccasalva, *O.H. Situazione d'opera in quattro stanze*, 2004, Viafarini, Milano. Courtesy Viafarini. Photo Mario di Paolo



ITA

Liliana Moro

MILOVAN FARRONATO

Abbassamento è un lavoro  
realizzato da Liliana Moro

nel '92 e presentato per la prima volta presso lo spazio di via Lazzaro Palazzi. Bamboline di carta in bianco e nero sono disposte in modo ordinato in diverse fila, (una quasi-soldataglia, o quasi-scolaresca: c'è qualcosa di militare e congiuntamente di infantile) di fronte alla formalizzazione di un agglomerato urbano realizzato nello stesso materiale. Abitazioni, fortezze, palazzi, costruzioni verosimili e di fantasia; stratificazioni di architetture e di tempo. Ma anche contenuto e contenitore l'uno di fronte all'altro. Italo Calvino nella prima delle sue Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio, del 1985 ma pubblicate postume nel 1988, parlava di leggerezza e la faceva coincidere con precisione e determinazione. Dichiarava di volere sostenere le ragioni della sottrazione di peso, di riscontrarne significative testimonianze nella letteratura del passato e del suo presente, e soprattutto di considerarla un valore dominante per il futuro.

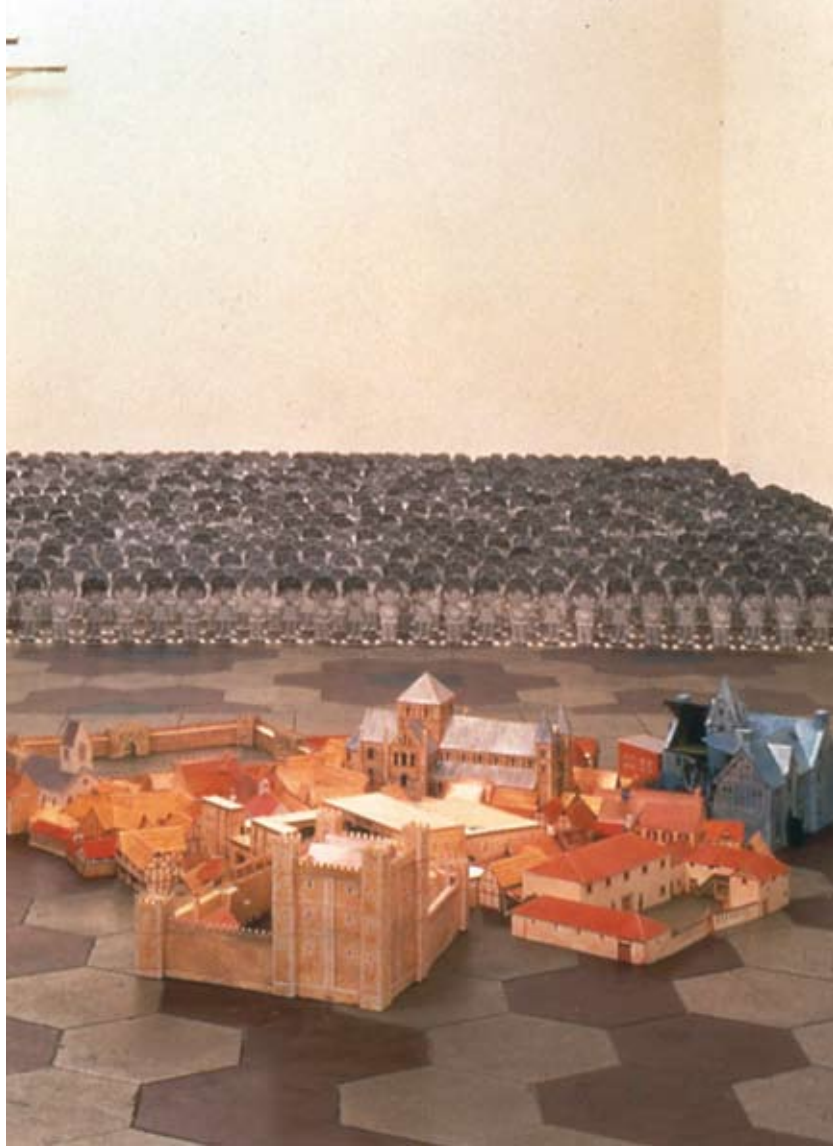
Una lezione, quasi-manifesto per molti artisti della generazione anni '90, alcuni dei quali si erano formati nella classe di Luciano Fabro all'Accademia di Belle Arti di Brera, o si erano conosciuti presso la Casa degli Artisti o avevano fondato lo spazio di via Lazzaro Palazzi. Conoscevano bene il valore ideologico dei materiali che l'Arte Povera aveva sancito e a questo volevano contrapporre, per l'appunto, leggerezza, precisione e determinazione. Non un pensiero debole, come è stato talvolta definito, ma materiali poveristi senza più peso.

Moro in quegli anni usava la gommapiuma (Unleaded, e Paradiso Artificiale), il vetro soffiato (La spada nella roccia), la carta (Abbassamento, ma anche Sotto inchiesta e Le città) e una serie di oggetti presi in prestito dalla vita domestica come un frigorifero (in No Frost), le palette raccoglisporco (Che idea!), le trappole per topi (Tutti a tavola), una austera culla in legno (Torno subito), dei termometri (Svegliatevi). Lavorava anche sulla campionatura di suoni e sull'impiego di piccole fonti luminose all'interno delle sue mirici. Uno degli ultimi lavori consiste, ad esempio, nella studiata sequenza

di varie versioni della canzone popolare Bella ciao, trasmessa da un tromba acustica inchiodata al muro. L'altoparlante, il bisogno della società di parlare ad alta voce, di proclamare è un altro motivo ricorrente di Moro, che in un intervento ha preferito presentare la cacofonia di Un mondo senza teste piuttosto che l'idea di una folla armonizzata. Varie tipologie di sedute disposte intorno a un tavolo su cui troneggia una piccola ghigliottina in carta e intorno all'insieme, di nuovo, il suono fesso trasmesso da tre trombe acustiche che applaudono, gridano "evviva" e recitano "abbasso". La folla di questo lavoro è diversa da quella delle bamboline di Abbassamento. Loro sono ancora disposte ordinatamente, non sono acefale, forse sono solo in peregrinazione, in cerca della loro più congrua dimora. Il senso di questa ricerca, congiuntamente all'imperativo che pone all'osservatore, rende per me il lavoro esemplificativo ed emblematico di quegli/questi anni.

ENG





Liliana Moro, Abbassamento, 1992, bamboline e costruzioni in carta, dimensioni variabili. Photo by Roberto Marossi. Courtesy Galleria Emi Fontana, Milan.

ITA

ENG



ITA

Alessandra Spranzi, Vendesi gatto con gli occhi gialli (Selvatico), 2008

ELIO GRAZIOLI Il mondo non è tutto finanza e informazione globalizzate. Tutto intorno a noi è pieno di giornalini, dépliant, siti web in cui milioni di persone mettono in vendita oggetti, case, animali di cui, diciamo così, non si possono più occupare. Quello a cui solitamente non facciamo caso è che per farlo li fotografano e il modo in cui lo fanno. Tutto sembra normale e pura registrazione, ma è tutto un mondo fotografico – e un'estetica – a essere in atto. Ci voleva lo sguardo surreale di Alessandra Spranzi per farcelo notare.

Come fotografare un oggetto, una casa, un animale, per mostrarlo a qualcuno, mostrarne le caratteristiche, dare un'idea a un possibile acquirente? Come metterlo e dove? La prassi è minimale, utilitaristica, grado zero, quando non sotto zero, se si pensa alle inquadrature storte, ai flash, agli errori tecnici di ogni tipo; comunque nessuna preoccupazione estetica, nessun artificio tecnico, basta che la luce sia sufficiente e che l'oggetto si veda tutto, al centro dell'inquadratura. Eppure i risultati sono vari e sorprendenti. Guardati con altro occhio si caricano – o scaricano – di altri contenuti e forme, quelli che vi proiettiamo o estraiamo noi; ma non senza conservare qualcosa di irriducibile, di singolare, di proprio, che ha attinenza con quel fondo inestetico da cui originano.

Spranzi cerca e lavora su questo discrimine, su questo "profondo". Ha selezionato, per questa sua serie, una quantità di queste immagini trovate, le ha rifotografate, facendole proprie, quindi le espone restituendole al processo di interpretazione.

Innanzitutto non è facile sceglierle: c'è una soglia sottile da trovare e rispettare, un gioco fine tra evidenza e suggestione, ironia e letteralità, sé e altro. Poi c'è l'appropriazione per cui, divenute immagini di Spranzi, noi vi vediamo i temi dell'opus dell'artista – ciò che non c'era, piccola magia essenziale. Infine, come dicevamo, qualcosa in esse riemerge come loro proprio, inappropriabile, originario.

Questo Vendesi gatto con gli occhi gialli (Selvatico) ci interessa in modo partico-

lare. Qui una mano solleva un gattino e lo ostende all'occhio fotografico. Tutta l'ambiguità sta nel gesto che si vuole carico di affetto ma in realtà è sull'orlo della crudeltà, perché di fatto la persona si sta liberando dell'animaletto, lo sta vendendo, dando via. È una condizione peculiare dell'opera d'arte, sotto molti aspetti, per non dire della fotografia in particolare: un addio, l'immagine di una sparizione, la crudeltà malinconica della cessione, l'ambiguo affetto del possesso e della rivendicazione.

Poi c'è il testo, la didascalia talvolta integrata in parte nella foto di Spranzi, qui il titolo e con essi nuove sorprese. Gli occhi gialli del gatto specificati nel titolo meriterebbero un commento a parte, ma qui ci interessa quel "selvatico" tra parentesi. Eloquentemente come ogni pleonasma, quasi un lapsus, la specificazione è essenziale e rivela il dispositivo: il gattino è e resta selvatico. Per noi l'immagine di partenza è e resta selvatica ma anche l'opera e l'artista restano selvatici, nonostante il passaggio, nonostante la vendita. L'arte pare mantenere, conservare, far circolare anzi questa irriducibilità.

Selvatico era in realtà il titolo della mostra in cui Spranzi ha esposto per la prima volta quest'opera, sottotitolo: "colui che si salva".

Alessandra Spranzi, Vendesi gatto con gli occhi gialli (Selvatico), 2008

("Cat with yellow glasses for sale (Wild)")

ENG

ELIO GRAZIOLI The world is more than just globalised finance and information.

We are surrounded by newspapers, brochures, websites, in which millions of people put up for sale objects, houses, and animals which, let's say, they can no longer take care of. What we don't usually notice is the way that they photograph them in order to do so. They all look like normal, everyday snapshots, however there is a whole world of photography – and aesthetics – out there, deployed especially for the purpose. It took Alessandra Spranzi's surreal gaze to make us notice it though.

How should you photograph an object, a house, an animal, in order to show it to someone else, show it characteristics,

give a potential buyer an idea of what it is? How should it be positioned, and where? The method is minimal, utilitarian, level zero, if not indeed below zero, if we think of the crooked framing, dazzling flashes, technical flaws of all kinds; at any rate there is no aesthetic issue to face, no technical artifice, as long as there is enough light and you can see the whole object, in the middle of the frame. And yet the results are diverse and often surprising. Examined with an alternative gaze, they take on – or shed – other contents and forms, ones that we project onto them or extract from them; yet not without preserving something irreducible, something singular, something of our own, which has to do with that anti-aesthetic background against which they are placed.

Spranzi's research works on this definition, on this "depth". For this series of hers, she selected a range of the images she came across, re-photographing them, making them her own, and then displaying them, thus returning them to the interpretation process.

First of all, it is not an easy task to choose them: there is a delicate threshold to be found and respected, a fine line to be drawn between evidence and evocation, between irony and literality, between oneself and the other. Then there is the appropriation process, by which once the images are Spranzi's, we may see what was not there before, that essential touch of magic: these are the themes of the artist's work. Lastly, as mentioned above, something of their own re-emerges, something unobtainable and original.

This Vendesi gatto con gli occhi gialli (Selvatico) we find particularly interesting. Here there is a hand lifting up a kitten and holding it in front of the objective. All the ambiguity lies in the gesture of one who would appear to be full of affection, but who in actual fact is one step away from cruelty, for the person is trying to get rid of the little animal, to sell it, give it away. It is a peculiar condition for a work of art, under many aspects, not to mention of photography first and foremost: a farewell, the image of a disappearance, the melancholic cruelty of giving away, the ambiguous affection of possession and its revindication.

Then there is the text, the caption, at times integrated into Spranzi's image; here



## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

however we find the title, which brings along its own surprises. The cat's yellow glasses as mentioned in the title are worthy alone their own commentary, but right now we are interested in that "selvatico" between brackets. As eloquent as any other pleonasm, almost a slip of the tongue, the bare description speaks volumes about the goods: the cat is and remains wild. For us, the initial image is and remains wild, but also the work and the artist remain wild, despite the artistic passage, and despite the sale. Art thus appears to maintain, conserve and make this irreducibility circulate.

Selvatico was in actual fact the title of the exhibition in which Spranzi displayed this work for the first time, with the subheading: "he who saves himself".



Alessandra Spranzi, *Vendesi gatto con gli occhi gialli (Selvatico) / Cat with yellow glasses for sale (Wild)*, 2008

ITA

ANDREA LISSONI Non segnava lo spazio. Ma il tempo, quello, indubbiamente sì. Proprio come una ninna-nanna, del resto. Quando l'ho vista per la prima volta, non ero lì per lei. E nonostante ne avessi tanto sentito discutere e parlare, Ninna nanna del 1994 di Maurizio Cattelan, mi è comparsa davanti in modo inaspettato e, soprattutto, molto diversa da come la ricordavo riprodotta\*. Stava all'ARC, a Parigi, dentro a L'hiver de l'amour.

Sia quella mostra atmosferica, temperamentale e cangiante, sia quell'opera silenziosa, profondamente perturbante e apparentemente dissonante rispetto al contesto, mi avrebbero abitato a lungo, forse per sempre.

Dentro quei sacchi c'era ben più di quel che si racconta, cioè macerie del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, fatto esplodere il 27 luglio 1993 da un oscuro (perché irrisolto) attentato mafioso. Dentro c'erano tanto i pilastri teorici della scultura del XX secolo, quanto l'agghiacciante metafora della condizione di un intero paese. È così che la dialettica fra monumentalità e antimonumentalità, fra peso e leggerezza, fra commemorazione e astrazione, fra appropriazione e invenzione, fra tradizione dell'avanguardia e suo rifiuto, fra segnare lo spazio e forzare il tempo, si ritrovavano a convivere con la funzione testimoniale.

Ninna nanna è un testimone, anche se molto discretamente. È un po' come gli anonimi passanti che rivelano un indizio chiave che, naturalmente, rimane a lungo ignorato.

Una polaroid, la definiva Maurizio Cattelan all'epoca. Certo, come spesso nelle opere di Cattelan c'era la sparizione, c'era la scomparsa, ma c'era anche la morte, e questa volta era drammaticamente vera. E c'è L'uomo della panchina, così come lo chiamava Francesco Bonami nel crudo testo pubblicato in L'hiver de l'amour bis, il catalogo-supplemento della mostra, dove, nel bel mezzo delle scintille cross-disciplinari e degli umori non ancora disincantati dei primi anni '90, trovava spazio il canto funebre per Moussafir Driss, malcapitato dormitore notturno disgraziatamente assopitosi nel posto sbagliato al momento sbagliato\*. Ninna Nanna non segnava davvero lo spazio - come tradizionalmente fa la

scultura - ma lo incideva e dinamitava psicologicamente. Segnava più che altro l'atmosfera e, al tempo stesso, segnava senz'altro un momento. Quel momento era l'inizio di qualcosa e quei sacchi pieni di macerie potevano certamente rappresentarlo. Ben più che per l'arte ovviamente. Ma non è stato così. Le cose hanno finto di andare avanti ma sono state ricostruite identiche a se stesse, come lo è stato il PAC dopo l'esplosione. Per rimozione forse, ma anche per comodità e tranquillità sociale, in splendente e paradossale assonanza con un'identità politica atrofizzata.

Ninna nanna, nel suo peso simbolico e nella sua epica tragicità quotidiana, chiude davvero il secolo italiano degli stati d'animo e della loro incommensurabile tristezza.

Solo molti anni dopo avrei capito che non c'era nulla di incoerente nel presentare Ninna nanna in mostra a L'hiver de l'amour. Per quanto molto probabilmente inconsapevole, quella scelta era formidabile.

Ninna nanna è un'opera mobile, pervasa di sensazioni, di temperature, di atmosfere, innescata di significati disponibili a scivolare lungo il tempo. Come la ninna nanna spinge dolcemente altrove.

È una polaroid mai definitivamente sviluppata. È letteralmente stati d'animo, come il celebre trittico milanese di Boccioni (1911).

L'unico timore è che sia incagliata da tempo nella condizione di Quelli che restano.

Forse, non è più tempo di ninna nanna. Buona notte, allora. E buona fortuna.

\* Fra 1993 e 1994 lavoravo come redattore per le News di "Flash Art" e ricordo come la scelta di pubblicare in copertina Ninna Nanna (nella versione presentata alla galleria Laure Genillard di Londra, un solo sacco blu di quelli tipici da trasporto urbano di macerie, diversa da quella in mostra all'ARC nella mostra collettiva L'hiver de l'amour, con più sacchi appoggiati su pallet) fosse stata oggetto di grande discussione e confronto ("Flash Art" n. 182, marzo 1994, anno XXVII, con conversazione fra E. De Cecco, R. Pinto e M. Cattelan e testo di G. Di Pietrantonio, pp. 25-27). D'altra parte l'opera era stata oggetto di una polemica che dopo

molto tempo riportava l'arte contemporanea in prima pagina di un quotidiano nazionale, a causa di un fondo di Emilio Tadini che ne travisava completamente valori e significati possibili (Emilio Tadini, Poveri anarchici, "Corriere della Sera", 3/2/1994). L'hiver de l'amour infine, proposta da E. Fleiss, D. Gonzalez-Foerster, B. Joisten, J.-L. Vilmouth e O. Zahm e coordinata da A. Scherf e L. Bossé, era una mostra che affiancava arte, moda, architettura, video, cinema, musica e performance aperta dal 10.2 al 14.3.1994.

\*\* Nell'attentato sono rimasti uccisi un vigile urbano, tre vigili del fuoco e, appunto, Moussafir Driss, migrato dal Marocco a Milano.

ENG

ANDREA LISSONI It did not mark out space. But time, it undoubtedly did. Just like a lullaby, after all. When I saw it for the first time, I was not there for that purpose. And despite how much talk I had heard of it, Ninna nanna (1994) by Maurizio Cattelan appeared before me unexpectedly and, above all, very unlike how I remembered reproductions of it.\* It was at the ARC, in Paris, part of L'hiver de l'amour.

Both that atmospheric, temperamental and iridescent exhibition and that silent, profoundly disturbing work, apparently in contrast with its setting, were to remain within me, perhaps forever.

Inside those bags there was a lot more than what was said to be there, i.e. debris from the Contemporary Arts Pavilion of Milan, blown up on 27th July 1993 in an obscure (because unsolved) Mafia attack. Inside there were just as many theoretical pillars of 20th-century sculpture as there was a shocking metaphor of the condition of an entire country. This is how the dialectics between monumentality and anti-monumentality, between weight and lightness, between commemoration and abstraction, between appropriation and invention, between the avant-garde tradition and its refusal, between marking out space and forcing time, end up sharing a testimonial function.

Ninna nanna is a testimony, albeit a very discreet one. It's a bit like anonymous passers-by providing key information which, of course, long remains ignored.



A snapshot, as Maurizio Cattelan defined it at the time. Of course, as is often the case in Cattelan's work, there was a sense of disappearance, of vanishing, but there was also death, and this time it was dramatically true. And there's L'uomo della panchina, as Francesco Bonami called me in his raw-edged text published in L'hiver de l'amour bis, the exhibition catalogue/supplement, in which in the midst of the interdisciplinary crossfire and the not yet disenchanting mood of the early '90s, there was space for the funeral chant of Moussafir Driss, the unfortunate man whose only fault was to fall asleep in the wrong place at the wrong time.\*\*

Ninna Nanna really didn't mark out space – as sculpture traditionally does – but it cut into it and mined it psychologically. More than anything else, it marked out the atmosphere, clearly pinpointing a moment. That moment was the beginning of something, and those bags full of debris could certainly represent it. Obviously more than art. But that's not the way it went. Things pretended to carry on, but they were rebuilt exactly as they had been, as was the case of the Contemporary Art Pavilion after the explosion. In order to remove the event perhaps, but also out of a sense of being socially easier and more acceptable, proudly and paradoxically out of key with an atrophic political identity.

Ninna nanna, in all its symbolic weight and epic sense of everyday tragedy, really closes Italy's century of states of mind and their incommensurable sadness.

Only many years later was I to understand that there was nothing incoherent about presenting Ninna nanna as part of L'hiver de l'amour. However much it was most probably taken unconsciously, it was a truly formidable choice.

Ninna nanna is a mobile work, full of sensations, temperatures, atmospheres, set off by meanings capable of sliding along the time line. Just like a lullaby, it gently leads us elsewhere.

It is a snapshot that has never been definitively developed. It is literally stati d'animo ("states of mind"), like the renowned Milanese triptych by Boccioni (1911).

The only fear is that it has been caught up for some time in the same condition

as Quelli che restano ("Those that remain").

Perhaps this is no longer time for lullabies.

Good night, then. And good luck.

\* Between 1993 and 1994 I was working as editor of the news section of "Flash Art" and I remember how the choice of publishing Ninna Nanna on the front cover (in the version presented at the Laure Genillard Gallery in London – a single blue bag like those typically used for transporting rubble in cities, different from that on display at the ARC in the L'hiver de l'amour group show, with a number of bags placed on pallets) was at the heart of a heated debate ("Flash Art" No. 182, March 1994, year XXVII, with a conversation between E. De Cecco, R. Pinto and M. Cattelan and a text by G. Di Pietrantonio, pp. 25-27). On the other hand, the work was part of an argument which, after a very long time, had put contemporary art back onto the front page of a national newspaper, thanks to an editorial piece by Emilio Tadini that wholly misinterpreted its potential values and meanings (Emilio Tadini, Poveri anarchici, "Corriere della Sera", 3/2/1994). Finally, L'hiver de l'amour, held by E. Fleiss, D. Gonzalez-Foerster, B. Joisten, J-L. Villemouth and O. Zahm and co-ordinated by A. Scherf and L. Bossé, was an exhibition that brought together art, fashion, architecture, video, cinema, music and performance, and was open from 10th February to 14th March 1994.

\*\* In the attack, a policeman was killed along with three firemen and, as mentioned, Moussafir Driss, a migrant from Morocco in Milan.



ITA

Come un oggetto nella sua custodia

GUIDO MOLINARI Le opere di Pierpaolo Campanini contengono una caratteristica: da un lato sono una precisa testimonianza del modo di affrontare l'arte in Italia in questa fase più recente, dall'altro rappresentano il lavoro sorvegliato di un artista poco incline ad essere assimilato a situazioni di gruppo. I dipinti realizzati da Campanini sono frutto di estrema concentrazione e a volte d'isolamento. Non a caso la sua produzione pittorica è fortemente ridotta, diversamente da quanto accade per altri nostri artisti dediti alla pittura. Il lavoro svolto in studio è diviso in fasi: in un primo tempo l'artista allestisce un piccolo modellino tridimensionale provvisto di fondale, lo fotografa, e dall'immagine ottenuta elabora il dipinto ad olio. Nel 2001 inizia a proporre delle scene incentrate su un macro soggetto accolto da uno sfondo che lo asseconda e lo accompagna, mentre a livello di microstruttura vengono architettate soluzioni continuamente variabili. Ha luogo una ricerca che avviene oltre i confini dell'oggetto intero, nella quale lacci, appendici, punti di tensione uniscono parti differenti. Gli accostamenti tra elementi incongrui sono realizzati assecondando un'esigenza di compensazione: un masso, un drappo, un frammento di ferro esprimono delle forze precise che sono agganciate alla vita e devono essere bilanciate. Per questo in alcuni punti gli oggetti sono delle masse che possiedono un peso, soggetto a legge di gravità, in altri invece acquistano intensità le relazioni tra le cose. Minimalismo e kitsch, finzione e realtà, astrazione e riconoscibilità convivono in un nuovo mix. L'importanza di questa fase protesa ad ambientare le forme suggerisce come il risultato finale sia costituito da una scultura poi tradotta in un dipinto su tela. Nello stadio finale ci si sposta su un livello squisitamente pittorico, per assistere a una sorta di glaciazione che fissa sullo stesso piano tutti gli elementi differenti. Con un uso sapiente della tecnica, l'alta definizione visiva viene esercitata su ogni dettaglio con l'intento di spingersi oltre il semplice dato ottico. L'artista infatti non è tanto interessato a una ricerca del particolare fine a se stessa, quanto impegnato

a evocare nello spettatore un senso di adesione alla specificità più intima della cosa ritratta. La tecnica pittorica è impiegata per amplificare una partecipazione emotiva verso l'oggetto raffigurato, che deve essere colto nella sua essenza. Negli ultimi anni la ricerca di Campanini ha accolto altre soluzioni che confermano un'incessante esigenza di proseguire l'esplorazione diretta verso la realtà delle cose, profondamente radicate nel mondo, espressione della natura e del nostro habitat.

ENG

Like an object in its box

GUIDO MOLINARI The works of Pierpaolo Campanini all share a common characteristic: on one hand they provide a precise testimony of the approach to art in Italy over recent years; on the other, they represent the much meditated work of an artist wary of being drawn into group situations. The paintings produced by Campanini are the result of extreme concentration and at times of isolation. It comes as no surprise that his painting work is extremely limited, unlike the case of other Italian artists working with the painting medium. The work he carries out in the studio is divided into different stages: to start with the artist sets up a small three-dimensional model complete with a backdrop; he photographs it, and from the resulting image he elaborates his oil painting. In 2001 he began to propose a number of scenes based on a macro-subject placed against a background that follows and accompanies it, while on the microstructure level endlessly variable solutions are put together. Thus a research technique unfolds beyond the confines of the entire object, in which laces, appendices and points of tension bring together different parts. The couplings of incongruous elements are made on the basis of a need for compensation: a ball, a cloth, a piece of iron express precise strengths clasped onto life and which must be balanced. For this reason, in several points the objects are elements with their own weight, subject to the laws of gravity; in others, it is the relationships between the elements that provide intensity. Minimalism and Kitsch, fiction and reality, abstraction and recognisability are fea-

tured side by side in an original mixture. The importance of this stage designed to position the shapes suggests how the final result is made up of a sculpture which is then translated into a painting on canvas. In the final stage, everything moves onto an exquisitely pictorial level, in order to witness the capture of all the different elements on the same level. With a skilful use of the medium, a high-definition approach is adopted on every single detail with the aim of moving beyond the mere optical datum. In fact, the artist is not so interested in the quest for detail as an end unto itself as he is committed to evoking in the spectator a sense of adhesion to the most intimate specificity of the object portrayed. The painting medium is thus employed to heighten the emotional participation with the object depicted, which must be grasped in its essence. Over the last few years, Campanini's research has adopted other solutions that underline his relentless need to carry on with his direct exploration of the reality of things, profoundly rooted in expressions of the world, of nature and our own habitat.



Pierpaolo Campanini, Untitled, 2003, oil on canvas, cm 140 x 190. Courtesy Francesca Kaufmann Milano. Credits of Roberto Marossi

L'amore presuppone incertezza

LISA PAROLA *Mentre piangevo, mi uscivano le lacrime dagli occhi, ma non erano lacrime normali, mie, ma erano ... una luce ... per vederti ... per riuscire a vederti, ma non ti vedevo perché era tutto buio, non so se eri vera, fantasia o un miracolo e dicevo: "Angelica, io ti amo, vieni via con me, che ti porto a vedere un altro mondo, a fare insieme a me un'altra vita".*

Composto da cinque schermi che proiettano frammenti di memorie e fantasie, *Love Trilogia dell'amore* di Gianluca e Massimiliano De Serio è una narrazione che si sviluppa attraverso un caleidoscopio di ritratti e si scompone per minimi particolari dell'epidermide, brevi sguardi, l'incontro di labbra o i dettagli degli abiti ma che contiene anche il tempo del respiro, del sorriso e del pianto; della gioia e della paura. Le parole dei narratori si perdono nella passione, nella grazia, nella tensione o nella disperazione talvolta interrotte dalla musica del Sesto Libro dei Madrigali di Gesualdo da Venosa.

L'opera dei fratelli De Serio affronta un tema poco frequentato dalle ricerche attuali perché l'amore - con le sue infinite declinazioni - è un soggetto pressoché assente nell'ambito delle arti visive contemporanee; un vuoto che pare incomprendibile se si pensa che l'innamoramento è una delle categorie fondamentali nel disegno dell'identità, una dimensione dell'esistenza che contiene e si nutre di opposti e che nella proiezione dei due artisti è proposta attraverso un percorso in continuo equilibrio tra lo stato celeste e lo stato animale.

Presentato nella forma definitiva alla galleria Guido Costa Project nel 2009, *Love* è un discorso a più voci che sospende l'ovvietà del mondo dando forma a uno spazio aperto nel quale il soggetto plasma se stesso e nel narrarsi delinea l'altro. Nell'intreccio d'immagini, che non si compone mai in una narrazione lineare, il racconto dell'amore e il suo percorso divergente, si articolano sempre per brevi tracce di memorie e improvvise visioni narrate da quattro giovani uomini affetti da disagio psichico. L'amore e la pazzia, l'amore e l'identità maschile sono infatti due elementi centrali che compongono l'intero progetto. Storicamente trasmes-

so come evento prevalentemente femminile, in *Love Trilogia dell'amore*, l'esperienza della passione è invece lasciata a soggetti maschili che vivono anche una quotidiana e complessa scissione dell'io. E sono le loro parole che suggeriscono uno stato d'animo simile a quello nel quale cade l'innamorato quando è spinto verso l'altro o l'altra, verso un perdersi che è al contempo desiderio e paura. In *Love*, i tratti dei volti, i respiri e i baci compongono un mosaico di identità caratterizzato da una tensione verso qualcosa o qualcuno; in questa tensione si ritrova l'esperienza della trasformazione del sé narrata da Salvatore, Gianpiero, Rocco e Rosario. L'amore viene infatti tradotto come una profonda azione trasformatrice, una forma costante di delocalizzazione del sé riproposta attraverso pochi particolari del corpo o attraverso il pianto; con infiniti baci o un breve, unico respiro che pare soffocare. Con un esercizio di memoria performante, come lo definiscono i due autori, i protagonisti di *Love* prendono consapevolezza, più dei sani, che l'amore presuppone incertezza perché la relazione tra il sé e l'altro amoroso è un innalzarsi e abbassarsi attraverso uno spazio che è fisico e mentale, capace di contenere insieme l'immaginario e il reale, ma anche la luce, le galassie, l'umano e l'animale. Sono le parole, i respiri, le immagini e i suoni che disegnano la tensione amorosa che è leggera o pesante, che accoglie pura felicità ma non può allontanare la mancanza e la solitudine.

### ENG

Love presupposes uncertainty

LISA PAROLA *As I cried, tears poured from my eyes, but they were not normal tears, my tears, rather they were... a light... to see you with... to envisage you. But I couldn't see you because it was all dark; I don't know if you were really there, a figment of my imagination or a miracle, and I said: "Angelica, I love you, come away with me, I'll take you to see another world, we'll start a new life together."*

Composed of five screens projecting fragments of memories and fantasies, *Love Trilogia dell'amore* by Gianluca and Massimiliano De Serio is a narrative that unfolds through a kaleidoscope of por-

traits broken down into tiny details of the skin: fleeting glances, the meeting of lips and elements of clothing, but which at the same time also contains the rhythm of breathing, of smiles and crying, of joy and fear. The words of the narrators are lost in passion, grace, tension or desperation, at times interrupted by the music of the Sixth Book of Madrigals by Gesualdo da Venosa.

The work of the De Serio brothers deals with a theme not frequently addressed by current research. *Love* – in all its infinite declinations – is all but absent from the field of contemporary visual arts; a void which appears incomprehensible if we consider that love is one of the fundamental categories in the shaping of our identity, an existential dimension that contains and feeds on opposites, and which in the two artists' projection is examined through a display constantly wavering between a celestial and an animal state.

Presented in its definitive form at the Guido Costa Project gallery in 2009, *Love* is a choral work that sidesteps mundane obviousness, giving form to an open space in which the subject shapes him/herself, and outlines the 'other' through his/her self-narration. In the interweaving of images, which are never set out in a linear narrative, the telling of love and its divergent path are constantly articulated through brief traces of memory and sudden visions narrated by four young men, all affected by psychological illnesses. *Love* and madness, love and male identity are in fact two of the central pillars on which the whole project is based. Traditionally thought of as a prevalently female condition, in *Love Trilogia dell'amore*, the experience of passion is instead examined through male subjects who present a complex scission of the ego on a daily basis. And it is their words that suggest a state of mind similar to that into which the lover falls when he or she is drawn towards the other, towards a loss of self which is at the same time desire and fear. In *Love*, facial features, breaths and kisses make up a mosaic of identity characterised by a tension towards something or someone else; this tension is expressed through the experience of self-transformation as told by Salvatore, Gianpiero, Rocco and Rosario.

## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

Love is in fact presented as an act of profound transformation, an ongoing form of decentralisation of the self, expressed through a number of details of the body or through their crying; with infinite kisses or a brief, single apparently suffocating breath. Through an exercise of performing memory, as the two artists define it, the protagonists of Love gain awareness, more than the sane, that love presupposes uncertainty because the relationship between oneself and the other lover is a rising and sinking through a space which is both physical and mental, capable of containing both the imaginary and the real, but also light, the galaxies, the human and the animal. It is the words, the breaths, the images and sounds that create this tension of love,

be it heavy or light, and which hosts pure happiness, albeit one unable to keep longing and solitude at bay.



Gianluca e Massimiliano De Serio, A dark love, 2008, two channels video installation. Courtesy Guido Costa Projects, Torino.

ITA

Elisabetta Di Maggio

Sezionare l'essenza

FRANCESCA PASINI La fragilità del mondo è un tema ricorrente nell'arte contemporanea italiana e internazionale: Elisabetta Di Maggio ne ha fatto il centro del suo lavoro. Da anni intaglia la carta velina, l'intonaco, il sapone, la porcellana, la pellicola cinematografica e ultimamente le foglie d'edera, Senza titolo (Foglie), 2009. Parte da maschere che provengono da antichi pizzi, da disegni scientifici, dalle piante di metropolitane o di intere città. All'inizio con l'intaglio sulla carta velina creava pareti intere, poi la carta velina è diventata un back up per trasferire i trafori su altri materiali, nascono così le piante di Parigi, Tokio, Mexico City incise su sapone. Ultimamente ha intagliato le foglie di rami d'edera che prima ha imbalsamato per mantenere la loro linfa. Interviene negli spazi tra le nervature delle foglie, che assumono un'ambigua realtà. Sono vive, ma separate dalla terra; la luce le attraversa e l'ombra dilata il traforo sulla parete. Il bisturi incide senza clamore, senza aggressione, asseconda le fibre, le modifica geneticamente. La fragilità di queste superfici diventa metafora della crisi dell'ambiente, e nello stesso tempo evoca la ricerca scientifica, l'osservazione al microscopio, l'individuazione di fantastiche molecole, sezionate per arrivare a definire la loro essenza. Sono immagini che ibridano la figura, introducendo un disegno in punta di lama che sconvolge la tradizione dei disegni sulla natura. Potrebbero ricordare gli erbari antichi, ma c'è un sotterraneo allarme che riguarda il contenuto rappresentativo della natura. Analogamente agli erbari anche Di Maggio provoca un processo di astrazione delle figure, ma l'ossessiva incisione mentre modifica la struttura fisiologica di queste foglie perenni prospetta una nuova forma organica, piuttosto che uno studio della natura. La vegetazione, in una delle sue immagini primarie le foglie, diventa la superficie stessa dell'arte.

I primi graffiti sono stati tracciati sulla roccia delle caverne, Di Maggio sceglie le foglie che fioriscono sul legno, da cui nasce la carta.

C'è in questo processo qualcosa che ci porta all'origine dell'arte e all'inizio del-

la clamorosa esclusione delle donne dalla Cultura. Penelope aveva una tela da fare e disfare per esprimere la propria volontà, mentre Ulisse aveva un arco non solo per colpire l'avversario, ma anche per attraversare metaforicamente lo spazio. Di Maggio non tesse la tela, la incide scrivendo lì dentro i passaggi della sua esistenza, e di quante e quanti hanno scelto di guardare nella profondità di ciò che è connesso col vicino, col quotidiano. Scopre mondi che vibrano tra la struttura nervosa dei viventi, l'andamento secondo il quale le foglie germinano sui rami si sovrappone alle nervature delle strade nelle città, incise sui rettangoli del sapone.

La tela di Penelope è anche l'archetipo della suddivisione del lavoro: la tessitura, che da un lato qualifica il livello culturale e sociale; dall'altro ricorda la sanzione che ha attribuito agli uomini la costruzione del mondo e alle donne la cura del focolare. Non è più così, le mostre di sole donne sono l'attualità del momento, spaziano dal presente agli anni '70, ovvero l'inizio dell'uscita dalla subalternità.

Di Maggio tocca quel retroterra di esclusione e lo riscatta. Come dimenticare che perfino Giacometti nelle sue figure scarnificate, intagliate aveva rappresentato le donne con i piedi fermi, bloccati a terra, e gli uomini con una falcata che li rendeva liberi di camminare nel mondo? Di Maggio non risponde specularmente a queste immagini, si ritrae, si chiude in casa, passa ore a intagliare, ma in questa ripetizione ossessiva apre una visione dinamica delle relazioni e dei desideri: per quanto travolgenti siano, c'è sempre un punctum da cui nascono che taglia la consuetudine, incide la pelle e il cuore. La ripetizione che Di Maggio ha elevato a linguaggio è la qualità della nostra esistenza materiale e mentale. Mangiamo, dormiamo, amiamo, pensiamo, e finché queste azioni si ripetono significa che continuiamo ad esistere. Così Di Maggio interpreta la fragilità dell'esistenza e la rende preziosa e trasparente come l'aria che nutre uomini, donne, piante, animali.

Elisabetta Di Maggio

Selecting the Essence

ENG

FRANCESCA PASINI The fragility of the world is a recurrent theme in both Italian and international

contemporary art: Elisabetta Di Maggio has made it a key element of her work. For years she has carved tissue paper, plaster, soap, porcelain, filmstrips and most recently ivy leaves: Untitled (Foglie), 2009. She starts off with stencils that may come from ancient lace patterns, scientific drawings, underground maps or ones of entire cities. At the beginning, with her scored tissue paper, she created entire walls, while later the tissue paper became used as a means by which to transfer patterns onto other materials. This was the technique used for the maps of Paris, Tokyo and Mexico City carved into soap.

Recently, she carved the leaves of ivy branches which she first embalmed to maintain their sap. She intervenes in the spaces between the veining of the leaves, which thus take on an ambiguous form of reality. They are alive, yet separate from the earth; light passes through them, and the shadow cast dilates the holes against the wall. The scalpel cuts into them gently, without force, following the fibres, genetically modifying them. The fragility of these surfaces thus becomes a metaphor of the environmental crisis, while at the same time evoking scientific research, gazing through the microscope, identifying fantastic molecules, selected in order to define their own essence.

They are images that hybridise the figure, introducing a pattern via the tip of the blade which upsets the tradition of nature drawings. They could be reminiscent of ancient herbaria, yet there is an underlying sense of alarm to do with the representative content of nature. Just like the herbaria, Di Maggio also provokes a figurative abstraction process, but her obsessive engraving while she modifies the physiological structure of these perennial leaves foreshadows a new organic form rather than a study of nature. Vegetation, in the form of leaves – one of its earliest manifestations – thus becomes the very surface of art.

The very first images were drawn onto the rock of cave walls; Di Maggio on the other hand chooses leaves that grow on wood, the source of paper.

There is something in this process that takes us back to the very origins of art and the beginning of that clamorous exclusion of women from Culture. Penelope had a web to weave and unravel to express her own will, while Ulysses had a bow, not only to strike his opponents with, but also to cross space metaphorically. Di Maggio does not weave her web; she cuts into it, writing all the passages of her existence, and of those who have chosen to look into the depths of that bound up in what is close to us, to our everyday lives. She discovers vibrant worlds among the nerve structures of the living, the pattern of branches of budding leaves just like those patterns of city streets, carved into her rectangles of soap.

Penelope's web is also the archetype of the subdivision of labour: weaving, which on one hand identifies a cultural and social level, on the other hand reminds us of the diktat which attributed the construction of the world to men and the care of the household to women. This is no longer the case; women-only exhibitions have been commonplace since the '70s, i.e. since the beginning of women's breaking away from such subordination. Di Maggio touches that backdrop of exclusion and turns it around. How could we forget that even Giacometti, with his worn down, carved out figures, always showed women with their feet still, blocked to the ground, and men with a stride with set them free to walk around the world?

Yet Di Maggio does not respond to these images eye for eye. She locks herself up at home, spending hours carving, yet this obsessive repetition opens up a dynamic vision of relationships and desires: however overwhelming they may be, there's always a point they are born from and which cuts through consuetude, engraving the skin and the heart. The repetition that Di Maggio has made into a language is the very quality of our material and mental existence. We eat, sleep, love and think, and as long as these actions are repeated, it means that we continue to exist. This is how Di Maggio interprets the fragility of existence and makes it as precious and transparent as the very air breathed by men, women, plants and animals.



Elisabetta Di Maggio, Untitled (Foglie), 2009, variable dimensions



ITA

CLOE PICCOLI C'è un'opera di Massimo Bartolini, *Cofanetto*, del 1994, che distilla, già all'inizio degli anni '90, alcuni aspetti importanti dell'arte degli ultimi venti anni. È un'opera che Bartolini ha realizzato a Careof a Cusano Milanino, dove Mario Gorni e Zefferina Castoldi organizzavano da qualche anno un interessante centro di sperimentazione per le arti contemporanee e un archivio di materiali d'artista.

In *Cofanetto* Bartolini lascia completamente vuoti gli spazi bianchi ex-industriali di Careof. C'è solo un elemento riconducibile all'opera: una fila di perle bianche che scorre dal pavimento al soffitto, lungo le intersezioni fra il soffitto e le pareti, su ogni angolo e ogni spigolo, come a voler disegnare le linee, verticali e orizzontali, che definiscono le stanze. Entrando, a prima vista, le persone non scorgono nulla, se non il vuoto. Ma facendo attenzione si può osservare il perimetro dell'ambiente segnato dalle perle traslucide. Il lavoro è d'impatto, potente proprio per la rarefazione dello spazio che invece si rivela, grazie all'inquadratura dei fili di perle, presente, concreto, persino denso.

*Cofanetto*, è una delle prime installazioni in cui Bartolini introduce uno degli aspetti fondamentali, non solo per il suo lavoro successivo, ma anche per il concetto di arte degli anni a venire. Si tratta dell'inclinazione a realizzare opere d'arte che vengono attivate dal pubblico. Opere in cui l'esperienza individuale contribuisce in maniera essenziale alla definizione del lavoro stesso. In *Cofanetto* Bartolini crea una situazione percettiva straniante, in cui un minimo scarto mette l'individuo al centro di un'esperienza differente, aperta a molte possibili direzioni.

Qui l'artista definisce, precocemente, quest'idea di arte, che rompe in modo radicale con gli anni Ottanta, realizzando un'opera che funziona come uno strumento di percezione, come un caleidoscopio che dilata, frammenta, moltiplica e riflette le possibilità della percezione e della narrazione.

Quest'opera prima è anche l'antecedente diretto delle installazioni chiamate *Head*, degli anni successivi, in cui l'artista sviluppa l'idea. Si tratta di stanze che suggeriscono una dimensione ideale

e concettuale, mentre al tempo stesso sono luoghi fisici, architetture in cui entrare, per perdersi e ritrovarsi all'interno di una narrazione differente. Ritrovarsi, appunto, una di quelle molteplici narrazioni a cui fa riferimento Nancy Spector, che a sua volta prende a prestito il termine da Gilles Deleuze, quando descrive theanyspacewhatever ovvero quella dimensione di molteplicità, complessità, sovrapposizione di significati dell'arte contemporanea recente.

C'è un secondo aspetto di *Cofanetto* che ne fa un lavoro interessante, perché interpreta una specifica identità italiana. Si tratta dell'idea del disegno, che qui viene realizzato con fili di perle. È un'idea che collega Massimo Bartolini a una tradizione classica italiana, che va da Giotto, al Rinascimento, ai disegni d'architettura del Barocco, fino all'Arte Concettuale, e ad artisti come Alighiero Boetti.

È in questa linea del disegno inteso come esercizio di concentrazione, come metodo di sintesi e di visione, le perle distillano la pianta dello spazio, che lavora Bartolini. Il disegno è la struttura attraverso cui l'artista osserva il mondo. Per Bartolini frammenti di paesaggi reali e tridimensionali diventano disegni, come quando per un'opera pubblica a Firenze, Panchina del 2003, scontorna un pezzo di terreno per farne un oggetto funzionale. Mentre, con un processo simile ma che procede inversamente, attribuisce tridimensionalità e concretezza ai disegni bidimensionali, come quando realizza disegni di giardini su fogli di carta accartocciata che poi stende di nuovo in modo da utilizzare l'avvallamento delle piegature come fossero zolle di terra.

ENG

CLOE PICCOLI There's a work by Massimo Bartolini, *Cofanetto*, 1994, which right from the beginning of the '90s, distilled a number of important aspects of the art of the last 20 years. It's a work that Bartolini created at Careof in Cusano Milanino, where for a number of years, Mario Gorni and Zefferina Castoldi had organised an interesting experimentation centre for contemporary arts, along with an archive of artists' materials.

In *Cofanetto*, Bartolini left the ex-industrial white spaces of Careof completely

bare. There was only one element that could be linked to the work: a row of white beads running from the floor to the ceiling, along the intersections between the ceiling and the walls, on and in every corner, as if wanting to draw the vertical and horizontal lines that defined the rooms. On entering, at first glance, people did not notice anything, if not the emptiness. But on careful examination, one could make out the perimeter of the room marked out by the translucent beads. The work was impacting, powerful, thanks to this rarefying of the space which (due to the framing with rows of beads) appeared strongly present, concrete, and even dense.

*Cofanetto* was one of the first installations in which Bartolini introduced one of the aspects fundamental not only to his following works, but also to the concept of art in years to come: the tendency to create artworks to be activated by the public. Works in which individual experience provides an essential contribution to the definition of the work itself. In *Cofanetto* Bartolini created an estranging situation of perception, in which a tiny alteration was suffice to place the individual in the heart of a different experience, open to many possible directions.

The artist defined this idea of art very early on, breaking radically with the '80s, creating a work that functioned as a means of perception, like a kaleidoscope, dilating, fragmenting, multiplying and reflecting the possibilities of perception and narrative.

This 'early' work is also the forerunner of the installations entitled *Head*, produced in the following years, in which the artist developed this idea. They were rooms that hinted at an ideal, conceptual dimension, while at the same time they were physical architectural spaces to be entered, in which to get lost and find yourself once more within a different narrative. And finding yourself in one of those many narratives is what Nancy Spector makes reference to (who in turn borrows the term from Gilles Deleuze) when she describes theanyspacewhatever, i.e. that dimension of multiplicity, complexity, and the layering of the meanings of recent contemporary art.

There is a second aspect to *Cofanetto* which makes it an interesting work, because it interprets a specific element of



## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

Italian identity. This is the notion of drawing, which is shown here with the rows of beads. A notion that Massimo Bartolini links to a classic Italian tradition, which stretches back from Giotto to the Renaissance to the Baroque architectural drawings, right up to Conceptual Art and artists like Alighiero Boetti.

It is in this field of drawing, undertaken as a concentration exercise, one of synthesis and vision (the beads trace out a map of the space) that Bartolini operates. Drawing is the structure through which the artist observes the world. The way Bartolini looks on fragments of real and three-dimensional landscapes they become drawings, just as when as part of a public work in Florence, (Panchina, 2003), he squared off a piece of ground in order to turn it into a functional object. While with a similar process, yet here proceeding inversely, he attributes three-dimensionality and concreteness to two-dimensional drawings, just as when he creates drawings of gardens on scrunched up sheets of paper which he then flattens once more in order to make use of the sinking and rising of the folds as if they were clods of soil.



Massimo Bartolini, *Cofanetto*, 1994

ITA

ALESSANDRA PIOSELLI  
*Scatola di montaggio* (1991)  
fu esposta per la prima ed  
ultima volta alla mostra

*Nuova Officina Bolognese* che si tenne alla Galleria comunale d'arte moderna di Bologna dal dicembre dello stesso anno al gennaio del 1992. Basso e allungato, il contenitore di metallo che costituisce l'opera serviva a celare alla vista il corpo dell'artista nascosto all'interno. Tenendo la posizione per un certo periodo di tempo durante il giorno dell'inaugurazione e successivamente fino alla chiusura della mostra, l'artista si dispose a parlare con chiunque si fosse accostato. Gli ascoltatori dovettero andare molto vicino per udire le parole uscire come da un confessionale e rispondere al richiamo. Negando la vista, l'artista usò la voce come unico raccordo con il suo occasionale visitatore. Aperta all'imprevedibile, l'opera lasciava indefinito il percorso, affidato al caso dei singoli incontri non registrati e non formalizzati. La natura sfuggente di ciò che accadde appartiene solo all'ambito delle singole esperienze personali.

Ad una data precoce, Eva Marisaldi introdusse con questa opera dalla natura performativa alcuni elementi che segneranno la scena artistica italiana degli anni '90. Se del termine relazione si è abusato, non si può non registrare che dalla prima metà del decennio si affacciò anche sulla scena del nostro paese una processualità artistica che fece del dialogo il proprio paradigma. Dialogo e collaborazione che di per sé non sono altro che mezzi e che potrebbero anche non avere particolare rilevanza se non presupponessero un'idea di autore e di opera tornata a creare dimensioni percorribili da soggettività differenti, permeate da modalità narrative e tonalità affettive. Opera esemplare considerata retrospettivamente e tra le prime dell'artista, *Scatola di montaggio* indica il dono di sé come inclinazione emotivamente tesa a dare vita a un luogo d'incontro tra soggettività variabili e mutevole, a seconda delle esperienze che in esso s'intrecciano. Non irrigidendo i ruoli la voce dell'artista diviene nell'opera una tra le tante, accompagnando il pubblico a colmare il luogo che lei accenna ma non occupa.

È necessario indicare che la posizione assunta dal corpo – orizzontale – nel con-

tenitore, poggiato sul pavimento, obbligò lo sguardo dell'ascoltatore a concentrarsi verso il basso pur senza vedere, e che questa direzione orientata verso un punto invisibile e rasoterra è leggibile ancora oggi come invito a posare la mente su ciò è nascosto o è laterale. Fin dalle prime prove il lavoro dell'artista fu, infatti, incline a spostare il pensiero sul non detto, sull'indeterminato e sull'indeterminabile come punti caldi delle relazioni e delle cose. Altresì, un corpo immaginato a terra in posizione vulnerabile malgrado protetto da un guscio poté suggerire ai visitatori d'adottare quella posa più intima e raccolta che diede il tono al tipo di relazione. Per l'artista divenne anche una sorta di prova di forza rispetto ai propri limiti non solo fisici, aprendo una situazione solo parzialmente controllata.

Rimane da dire che nel contenitore Eva Marisaldi si rifugiò attrezzata con appunti scritti e scelti da lei stessa o da altre persone con l'intento di darne lettura in aggiunta ai dialoghi casuali, che si sedimentarono nella scatola. All'intenzionalità e alla processualità di un'opera data per accumulo di tracce e di soggettività allude, infatti, la parola *montaggio* del titolo. Eva Marisaldi, *Scatola di montaggio*, 1991

ENG

ALESSANDRA PIOSELLI  
*Scatola di montaggio*  
(1991) was displayed for

the first and last time at the Nuova Officina Bolognese exhibition held at the municipal Modern Art Gallery of Bologna from December of that year through to January 1992. Low down and long, the metal container that makes up the work was used to conceal the view of the artist's body, hidden within. Remaining in this position for a certain amount of time during the day of the inauguration and then every day right up to the close of the show, the artist set out to speak to whoever drew near to the box. Potential listeners had to get very close indeed to hear her words, as if from a confessional, and answer her calling. Remaining unseen, the artist used her voice as the only form of contact with her occasional visitors. Open to the unforeseeable, the work left its own development undefined, entrusted to each chance meeting, which

were not recorded, nor formalised in any way. The fleeting nature of what took place now belongs exclusively to the field of individual personal experiences.

Very early on, with this work of a performance nature, Eva Marisaldi introduced a number of elements that were to typify the Italian arts scene throughout the '90s. While the term "relationship" has been somewhat overused, we cannot but note that from the first half of the decade on the arts scene of our country, a kind of artistic processuality exploiting a paradigm based on dialogue came to the fore. Dialogue and collaboration, which in their own regard are nothing but means, and which could even not be of any particular importance were they not to presuppose a notion of authorship and the work, leading back to the creation of dimensions that may be experienced by different forms of subjectivity, permeated by narrative frameworks and tones of affection. In retrospect, this is an exemplary work, as well as being among the artist's earliest, as *Scatola di montaggio* speaks of the gift of the self as an emotionally focussed inclination to breathe life into a meeting place between variable and changeable forms of subjectivity, on the basis of the experiences bound up in it. Without trying to impose roles, the voice of the artist in the work becomes one of many to be heard, thus accompanying the visitors as they fill the space that she hints at yet does not occupy.

It should be underlined that the (horizontal) position adopted by her body in the container (resting on the floor) obliged the gaze of the listener to concentrate his/her gaze downwards, albeit without seeing anything, and that this direction, oriented towards an invisible point on the ground, may be interpreted to this day as an invitation to focus one's mind on that which is hidden or lateral. Right from her earliest research, the artist's work was always inclined to shift the focus onto the unspoken, the indeterminate and the indefinable, as the key elements of both relationships and things. Similarly, an imagined body on the ground, in a vulnerable position, despite being protected by a metallic shell, might suggest that visitors should also adopt that intimate position which might thus imply a certain type of relationship. For the artist, it also became a sort of trial of strength, and

## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

not only of her physical limits, opening up a situation that could only be controlled to a certain extent.

It should also be said that inside the container, Eva Marisaldi hid away with a series of written notes, chosen by herself or by other people with the intention of reading them out along with the chance dialogues, which over time papered the inside of the box. In fact, the word "montaggio" in the title alludes to the intentionality and processuality of a work made up of the accumulation of traces and subjectivities.



Eva Marisaldi, Scatola di montaggio, 1991, metal container, seat, aluminium plating, selection of texts; various dimensions. Private collection, Padova

I T A

ALESSANDRO RABOTTINI Ho sempre pensato alla serie di quattro immagini fotografiche Senza Titolo – che Giuseppe Gabellone ha esposto per la prima volta alla Documenta 11 di Kassel

nel 2002 – come a uno dei lavori più rappresentativi della sua produzione. In un certo senso, quei fiori sovradimensionati, eretti in tutta la loro “artificiosità” in brani di paesaggio che richiamano alla mente tanto il Deserto Rosso di Antonioni quanto lo scenario dell’assassinio di Pasolini, mi sono sempre sembrati l’inizio di una fase matura del lavoro di Gabellone. Una fase in cui la sua riflessione sulla scultura e sulla costruzione dell’immagine fotografica diventa più complessa, quasi fosse sul punto di “sbocciare” fino ad abbracciare anche la dimensione esistenziale, se mi si può perdonare l’estensione di quest’analogia botanica.

Nonostante uno degli assi portanti del lavoro di Gabellone sia stato, sin dagli inizi, qualcosa che potremmo definire come una forma di costruzione del campo visivo – fino a vincolare la visione al punto di arrivare a negarla, in casi estremi – bisogna riconoscere che c’è sempre stato molto di più nell’opera di questo artista. Ovvero la capacità di infondere nella scultura qualcosa che appartiene tanto alla fotografia come medium quanto alla natura morta come allegoria morale: la possibilità di estrarre il trascorrere del tempo nell’attimo stesso in cui lo si fissa.

Forse è per questo che non ho mai potuto fare a meno di guardare queste quattro steli di fiori rigidi e gonfi senza pensare a Thomas Schütte, e non mi riferisco soltanto ai suoi acquerelli e chine su carta che hanno, appunto, fiori e frutta come soggetti. Ciò che questa serie di lavori evoca è, in un certo senso, un valore molto vicino a quella capacità che Schütte ha di elevare a dimensione monumentale la percezione della fragilità. Uno stato delle cose transitorie che, paradossalmente, permangono a se stesse proprio perché sembrano sempre sul punto di scomparire, e una monumentalità dolcemente patetica perché sopravvive sempre a se stessa.

ENG

ALESSANDRO RABOTTINI I’ve always thought of the series of four untitled photographic images – which Giuseppe Gabellone displayed for the first time at Documenta 11 in Kassel in 2002

– as one of the most representative works of his entire production. In a certain sense, those over-sized flowers, standing in all their “artificiality” in shots of the landscape, as reminiscent of the Deserto Rosso by Antonioni as the scene of the killing of Pasolini, have always come across to me as the beginning of a mature phase in Gabellone’s work. A phase in which his reflection on sculpture and the construction of the photographic image becomes more complex, almost as if it were on the verge of “blossoming” to the point of also embracing the existential dimension, if I may get away with carrying on this botanical analogy.

Despite the fact that one of the mainstays of Gabellone’s work has always been something that we might define as a form of construction of the field of vision – while limiting that vision to the point of denying it entirely in some extreme cases – it should be recognised that there has always been a lot more to the work of this artist. In other words, the ability to transfer to sculpture something that belongs as much to the medium of photography as to still life as a moral allegory: the possibility of exteriorising the passing of time in the very moment in which it is fixed.

Perhaps it is for this reason that I have never been able to look at these four flower stems, rigid and puffy, without thinking of Thomas Schütte, and I’m not just referring to his watercolours and china paintings on paper, which also feature flowers and fruits and subjects. What this series of works evokes is, in a certain sense, a value very close to that capacity that Schütte has to raise the perception of fragility to a monumental dimension. A transitory state of things which, paradoxically, remain true to themselves because they always seem like their on the point of disappearing, and a monumentality which is sweetly pathetic because it always survives itself.



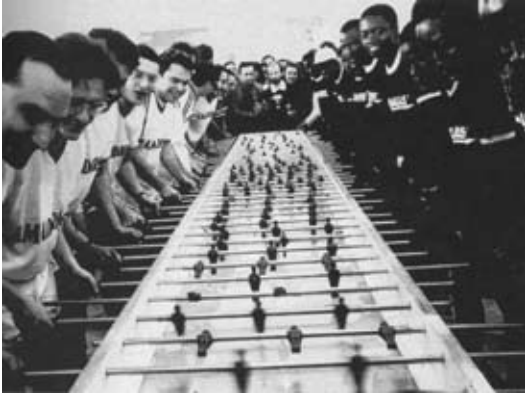
I T A

GIANNI ROMANO È strano come, a volte, alcune definizioni della storia dell'arte abbiano più o meno successo di altre. Quando diciamo "arte concettuale" è ovvio che scatta un meccanismo di auto-gratificazione già nel momento in cui si pronuncia quel nome che riempie così tanto. Non importa se, ormai, il termine è usato talmente a caso da non significare più. In Italia, un paese in cui lo spirito civico manca e i tentativi di corruzione sono all'ordine del giorno, dire "process art" o "arte comportamentale" fa pensare subito alle aule di un tribunale piuttosto che a quelle di un'Accademia. E l'estetica relazionale? Non è forse bizzarro che una delle persone più a disagio con gli "Altri" sia diventato il beniamino internazionale di una delle tendenze artistiche più significative degli ultimi decenni e che, secondo Bourriaud, consiste nella produzione e postproduzione di rapporti col mondo attraverso segni, forme, gesti od oggetti? Il critico tradizionale, quello alla Sgarbi per intenderci, tende a riflettere sull'oggetto senza neanche sospettare che in questo tipo di arte spesso l'oggetto è solo un meccanismo atto a far scatenare tensioni e dinamiche che spostano il significato dell'opera. Per questo modello critico, "Stadium" (1991) sarebbe semplicemente un oggetto appropriato e manipolato dalla vita quotidiana, così come la pop art ha insegnato negli anni Sessanta. La manipolazione di un calcetto, invece, serve all'artista per mettere in scena una vera partita, o un'efficace messinscena, per preparare due squadre di 11 elementi (una di amici del mondo dell'arte, l'altra di immigrati senegalesi) e farla giocare al vernissage di "Anni Novanta", una collettiva di Renato Barilli alla GAM di Bologna. E non finisce qui... questa è un'opera che ne genera un'altra. Sempre a Bologna, nel corso di Arte Fiera, Cattelan realizza un multiplo ed entra da clandestino all'interno della fiera. Il multiplo è una semplice scatola di plexiglas a forma di tribuna da stadio, con dentro un pop-up della squadra di senegalesi e un fischietto. Razionale, relazionale... che altro?

ENG

GIANNI ROMANO It's funny how, sometimes, some definitions of art history are more or less successful than others. When we say "conceptual art", obviously a mechanism of self-gratification triggers by the moment you utter a name that "fills" your mouth so much. No matter if now, this term is so abused to signify nothing. In Italy, a country where people lacks in civic spirit and bribes are commonplace, to say "process art" or "behavioral art" brings to mind a law court rather than the classroom of an academy. And... what about "relational aesthetics"? Don't you think is quite bizarre that a person so uneasy with the "Other" has become the darling of a significant international artistic trend which, according to Bourriaud, is based on the production and postproduction of relations with the world by means of signs, shapes, gestures or objects? The traditional art critic, in the style of Sgarbi just to name one, tends to reflect upon the object without even suspecting that in this type of art often the object is only a mechanism meant to trigger tensions and dynamics that shift the meaning of the work. According to that critical model, "Stadium" (1991) would simply be an item appropriated and manipulated from everyday life, as pop art taught in the sixties. The manipulation of a table-football, however, is necessary to the artist in order to stage a real game, or rather an effective staging, to organize two teams of 11 elements ("friends" of the art world on one side and a team of Senegalese immigrants on the other) and having them play at the opening of "Anni Novanta, a group show by Renato Barilli at GAM Bologna. But it does not end here ... this is an artwork that brings into being another artwork. Again in Bologna, during an art fair, Cattelan creates a multiple and enters without permission in the fair with its own mini-booth. The multiple is a simple plexiglas box with the shape of a stadium grandstand: it contains a pop-up picture of the Senegalese team and a whistle. Rational, relational ... what else?





ITA

GABI SCARDI Da tempo Cesare Pietroiusti ha intrapreso una riflessione sul tema del valore: valore economi-

co, valore artistico, valore funzionale dei pensieri, degli atti e degli oggetti.

All'interno di questa sua riflessione rientra una serie di indagini critiche e di esperimenti riguardanti in modo specifico il denaro e il valore dell'arte.

“Mi interessa il tentativo di creare situazioni nelle quali un qualche tipo di paradosso o di inversione di termini costringa il visitatore-partecipante, di una mostra o di una performance, a vedere in modo diverso qualcosa, il denaro, che è considerato ordinario o scontato. Le leggi economiche, in questo senso, offrono un potenziale campo di ricerca molto interessante. La feticizzazione del denaro, l'esistenza di tabù riferiti a esso, la compresenza in questa entità di caratteri divini uniti a una sua estrema, triviale, ordinarietà, apre un campo di sperimentazione e di indagine critica ampio e... ricco.”

Tra i progetti messi in campo, *Mangiare denaro - un'asta*, che l'artista è stato invitato a realizzare, tra l'altro, in Viafarini nel giugno 2005.

L'intervento di Pietroiusti ha visto coinvolto anche l'artista inglese Paul Griffiths.

La performance ha preso avvio con un'asta in cui il battitore – l'esperto d'antiquariato Marco Arosio - ha invitato il pubblico, piuttosto numeroso, a offrire una somma di denaro a piacere, purché erogabile sotto forma di euro-banconote.

Le due banconote che insieme compongono la somma maggiore sono destinate ad essere ingerite dagli artisti sotto gli occhi degli spettatori.

In questo caso l'offerta più alta ammontava a 700 euro, suddivisi in due banconote da 200 e da 500 euro.

Va notato che le banconote sono coriacee e risultano estremamente ardue al deglutimento e alla digestione.

In un secondo tempo le due banconote, evacuate e accuratamente ripulite, ancora riconoscibili nella forma se non nel colore, sono firmate e rese al proprietario insieme ad un certificato.

Così trattate e irreversibilmente alterate attraverso il processo organico e viscerale costituito dal passaggio all'interno

del corpo dell'artista, le banconote vedono dunque il proprio valore economico trasformato in valore artistico.

La performance costituisce un ironico e grottesco omaggio al denaro inteso nella sua concretezza: concretezza in via di sparizione, se pensiamo che oggi il valore delle transazioni elettroniche supera la mole dei trasferimenti economici diretti e che i processi della finanza seguono sempre più le vie dell'astrazione.

L'istanza dell'autorialità e la relazione dell'opera con la persona dell'artista, le ampie questioni relative ai meccanismi del mercato dell'arte, alla metamorfosi del denaro investito in opera, i fenomeni economici legati al mondo dell'arte trovano in questo intervento una sintesi paradossale.

*Mangiare denaro - un'asta* (2005) è una performance che è stata realizzata anche in altre occasioni; tra l'altro presso Neon, a Bologna, nel 2005, e presso Ikon Gallery, a Birmingham, nel maggio 2007.

ENG

# CHAPT # 14 - ITALIAN AREA









ITA

Luca Trevisani

MARCO TAGLIAFIERRO

Every basin is a mixing bowl è un mobile, nel senso di Alexander Calder, è una macchina inutile nel senso di Bruno Munari. Per Luca Trevisani prendere le idee che gli stanno a cuore e moltiplicarle è un presupposto fondamentale per la sua indagine estetica. “La somma è maggiore del

loro singolo valore”. La riproduzione di una pagina o la scansione di un oggetto diventa un modo per amplificare, per diffondere le idee e per mettere in circolo il sapere, irradiando così le energie di quegli autori, scrittori e artisti da cui attinge. Trevisani crede nella proliferazione, nell'assenza di gerarchie. La sua attitudine a fondere gli elementi e le storie lo porta ad eliminare qualsiasi

soluzione di continuità nel dialogo che instaura tra le sue opere e quelle degli altri artisti, fra la documentazione e la creazione, fra le due e le tre dimensioni. Sembra che questo procedimento di crescita abbia una natura organica. Tuttavia questo metodo non potrebbe funzionare se non venisse messo continuamente in discussione dallo stesso artista.



Every basin is a mixing bowl significa equilibrio, di pesi che si bilanciano. Si tratta di una tregua tra due attitudini antitetiche: quella che tende all'aggregazione e alla proliferazione e quell'altra che segue una ricerca formale sintetica, conducendo lo sguardo ad un rigore analitico. Questa stasi è momentanea, giusto il tempo di prendere fiato. Giusto il tempo necessario affinché i due contendenti possano guardarsi negli occhi. Percorsi rizomatici versus atmosfere definite. Disciplina da scienziato contro perdita di controllo. Poi si ricomincia con questo fluire perpetuo. Parole che suggeriscono il superamento della prima modernità, quella solida, per aprire alla seconda modernità quella liquida. Una condizione della materia che si definisce sempre più come imprevedibile, flessibile.

Trent'anni fa, nel 1980, Gilles Deleuze e Felix Guattari scrivevano di una condizione nomade, di un perenne stato di movimento. Trevisani agisce rapidamente, anzi interagisce con i fenomeni nei quali s'imbatte quotidianamente; è la stessa dimensione spazio-temporale nella quale opera a sollecitarlo in tal senso, da qui la consapevolezza di essere parte di un flusso costante di dati, di materie e di immagini in trasformazione. Alterare i rapporti tradizionali fra i segni ricorrenti nelle esperienze visive quotidiane, procedendo per dislocazioni e riprese continue, capovolgendo la consequenzialità cronologica e il rapporto causa effetto nella presentazione dei fatti, costituisce il codice d'ingresso per gran parte delle sue indagini.

Luca Trevisani ha dichiarato di aver sempre pensato di sviluppare il suo lavoro trattando le idee, gli stimoli, le storie e le immagini come oggetti da porre su uno stesso piano, orizzontale. Nel suo lavoro risulta chiaro il fatto che tutto è diverso ma è anche uguale, in quanto utile a costruire un percorso e un immaginario

nuovo. Ecco perché Francesco Lo Savio si può accostare al mondo degli skater e le tensostrutture di Frei Otto si possono scoprire parenti di Samuel Beckett e allo stesso tempo cugine degli origami giapponesi. A questo punto non si tratta però di fare una compilation di cose interessanti, non si tratta nemmeno di snocciolare i gusti e le ossessioni dell'artista, si tratta di cambiare lo sguardo sulle cose, vederle e trattarle come strumenti, come vettori, come elementi da intersecare per raggiungere un gradino, salirvi sopra e superare l'ostacolo.

## ENG

MARCO TAGLIAFIERRO

Every basin is a mixing bowl is a mobile, in the Alexander Calder sense, and a useless machine in the Bruno Munari sense. For Luca Trevisani, taking the ideas that are dear to him and then multiplying them is a fundamental element of his aesthetic research. "The sum is greater than its constituent parts". The reproduction of a page or the scanning of an object thus becomes a way of amplifying, spreading ideas and making knowledge circulate, thus radiating the ideas of those authors, writers and artists that he draws on. Trevisani believes in proliferation, in the absence of hierarchies. His skill for moulding together different elements and stories leads him to create a seamless dialogue between his own works and those of other artists, between documentation and creation, between the two and three dimensions. It seems that this growth procedure has an almost organic nature to it. However, this method could not work were it not to be continually questioned by the artist himself.

Every basin is a mixing bowl means equilibrium, weights that balance each other. It is a ceasefire between two antithetical approaches: that which tends towards aggregation and proliferation and the other that pursues a synthetic formal research, leading the gaze towards analytical rigour. This stasis is momentary, giving just enough time to draw breath. Just enough time for the two competitors to look each other in the eye. A rhizomatic development versus defined atmospheres. Scientific discipline against loss

of control. Then, back to the start, with thus endless ebb and flow. Words that hint at the passing of the first era of modernity, the solid one, and the opening to the second era, the liquid one. A material condition that may ever more be defined as unpredictable, flexible.

30 years ago, in 1980, Gilles Deleuze and Felix Guattari wrote of a nomadic condition, of an endless state of movement. Trevisani acts, or rather interacts, rapidly with the phenomena he comes across on a daily basis; it is the same time-space dimension in which he works that encourages him in this direction, from which the awareness of being part of a constant flow of data, of matter and of images in constant transformation. Altering the traditional relationships between the common signs of everyday visual experiences, proceeding by continuous shifts and recoveries, turning chronological consequentiality on its head, as well as the cause and effect relationship in the presentation of facts, constitutes the initial access point for the most part of his research.

Luca Trevisani states that he has always tried to develop his work by treating ideas, stimuli, stories and images like objects to be placed on the same level, horizontally. It clearly appears in

his work that everything is different but also the same, insofar as it serves to put together a new kind of development and imagery. That's why Francesco Lo Savio can be placed alongside the world of skaters, and the tensile structures of Frei Otto turn out to be related to Samuel Beckett and at the same time distant relatives of Japanese origami. At this point however, it is not a matter of making a compilation of interesting things, nor even of showcasing the personal tastes and obsessions; it is a matter of changing gaze on things, looking on them as instruments, as vectors, as elements to intersect to reach a step: one to stand on in order to then step over the obstacle.

Luca Trevisani, Every basin is a mixing Bowl, 2008  
Canne da pesca, oggetti differenti in plastica e carta  
[Fishing rot and different objects in plasti and paper]  
cm 164 x 240  
Boundaries are Boneless, Galleria Giò Marconi, Milano  
Courtesy Galleria Giò Marconi, Milano



ITA

Francesco Vezzoli

GIORGIO VERZOTTI Il ricamo serve a Francesco Vezzoli per tematizzare la malinconia. Tutto è cominciato, pare, con un lavoro realizzato quando l'artista studiava a Londra: un piccolo ricamo da una foto del pornoattore Jeff Stryker, non ricordo se porno la foto stessa o meno. Importante era questo strano recupero di un'icona mediatica, sia pure originata e relegata nel demi-monde della pornografia gay, industria allora solo agli inizi. Il ricamo è una pratica spesso associata allo stato malinconico della solitudine, non raramente della segregazione, e ben si addiceva alla trasvalutazione che l'artista operava su quella icona, destinata anch'essa a stimolare rituali per lo più solitari.

La malinconia però è un modo di essere nel mondo, talmente diffuso da costituire una parte rilevante anche nello spettacolo, che Vezzoli intendeva, dall'inizio, indagare. Il divismo generato dal cinema, con tutte le dinamiche di identificazione che scatena, è in fondo il contraltare nobile, la controparte esaltante, e creativa per quanto tende alla emulazione, del demi-monde di cui sopra.

Insomma, poco dopo è arrivata Silvana Mangano: è sua l'effigie che l'artista ricama in uno dei tre video dei suoi esordi, perché sembra che l'attrice sia stata a detta di tutti una donna malinconica, poco attratta dal glamour che avrebbe dovuto sostanziare la sua esistenza... E una grande ricamatrice.

Questa effigie torna poi spesso, per esempio in una grande installazione presentata da Anthony D'Offay anni fa in una delle prime uscite internazionali del Nostro.

Il linguaggio dello spettacolo però si basa su una retorica di solito ridondante, per cui una sola e semplice immagine non poteva da sola bastare a se stessa, per poter essere reinventata artisticamente in quanto icona ci voleva un sovrappiù di significazione, una ridondanza appunto, per cui Vezzoli ha aggiunto la lacrima: le dive da lui ritratte, il cui volto cioè sia stato stampato su quella stoffa speciale su cui si ricama, va a sapere come si chiama tecnicamente, mostrano evidenti segni di sofferenza morale (non fisica, le foto le ritraggono nei più diversi at-

teggiamenti, sono foto dal set o di agenzia o magari qualche paparazzata chi lo sa) attraverso le lacrime ricamate sotto i loro occhi. Naturalmente la ridondanza è una febbre che non si placa, e le lacrime si fanno sempre più preziose, come nel caso dei ritratti di Greta Garbo a cui qui si fa allusione specifica. Si riempiono di lustrini e recentemente, come si sa, esse diventano piccole collane di pietre semipreziose colorate come nella mostra da Gagosian a Roma.

È una accensione questa, un sovrappiù di tensione nella resa spettacolare del dolore che ha a che fare col Barocco e col Cattolicesimo, basta pensare alle madonne spagnole nelle processioni del Venerdì Santo.

C'è un particolare interessante da notare: le dive scelte da Vezzoli, sia nelle effigi sia in carne e ossa, cioè le protagoniste dei suoi video, sono tutte un po' in disarmo. Mi spiego: Greta Garbo è stata la più grande diva di tutti i tempi, ma ha lasciato la carriera che aveva poco più di trent'anni e chi l'ha vista più; la Mangano è stata un po' marginale nel cinema italiano così come Valentina Cortese, la Magnani è stata si può dire ampiamente sottovalutata nonostante un Oscar, Sonia Braga ha fatto un exploit hollywoodiano e adesso chissà cosa starà facendo in Brasile, Marisa Berenson ci ha provato troppo poco per potersi definire una vera attrice, e anche la gran signora Lauren Bacall, sfido chiunque a citare più tre film suoi davvero importanti. Sono certo di una cosa: Vezzoli non farebbe mai niente su Sophia Loren o Bette Davis, su personalità che allo spettacolo hanno dato talmente tanto da esser o essere state sempre sulla breccia, da protagoniste assolute e da aver pure notoriamente lottato per diventarlo e rimanerci.

Non è questa centralità nello spettacolo che gli interessa, ma figure più defilate. Non secondarie, però, diciamo figure di attrici e attori, includendo il buon Helmut Berger che senza Visconti non è più nessuno, di molta ma non eccessiva fortuna: magari ottimi film, ma pochi, come succede alla compianta Alida Valli che doveva essere coinvolta nel video dedicato a Le bel Indifferent di Cocteau. In questo modo Vezzoli può far agire la retorica del destino come sottotesto, e far funzionare viepiù la molla emotiva della malinconia. Questo sottote-

sto funziona come le sovrapposizioni di veli stampati nei ritratti, che a volte ci si presentano confusi perché appunto sovrapposti: l'opera infatti è sempre un sovrappiù emotivo dove convivono tensioni diverse, non ultima l'autoironia che tiene tutto insieme, se no tutto esploderebbe nel melodramma, o nella parodia, o nel kitsch puro (una volta è successo, nel video dedicato a Amalia Rodriguez con la Braga e la Bacall, tremendo).



ENG

Francesco Vezzoli

GIORGIO VERZOTTI Francesco Vezzoli makes use of embroidery to examine the theme of melancholy. It seems that it all started with a work created when the artist was studying in London: a small-scale embroidery based on a photo of the porn actor Jeff Stryker; I don't remember whether the photo itself was pornographic or not. The important thing was this strange adaptation of a media icon, albeit one born and bred in the demi-monde of gay porn, an industry at the time still in its infancy. Embroidery is a practice often associated with a melancholic state of solitude, more often than not with that of segregation, and it was fully in keeping with the transvaluation that the artist applied to that icon, one which was also destined to nurture largely solitary rituals.

Yet melancholy is a way of existing, one so widespread as to constitute also an important element of the world of show business that Vezzoli set out to investi-

gate from the beginning. In the end the diva cult generated by cinema, with all the identificatory dynamics that it sets off, is the exciting, noble counterpart, creative insofar as it tends towards the emulation of the above-mentioned demi-monde.

Shortly afterwards came Silvana Mangano: it is her effigy that the artist embroiders in one of his three early videos, for it appears that the artist was said by all to be a melancholic woman, little attracted by the glamour that should have been at the heart of her existence... And she was also a great embroiderer. This effigy then returns frequently, for example in a great installation presented by Anthony D'Offay years ago in one of Vezzoli's first international appearances.

However the language of show business is usually based on a redundant form of rhetoric, according to which a single, simple image is an end unto itself; in order to be reinvented (in the artistic sense) as an icon, we need a surplus of meaning, the above-mentioned redundancy, and this is why Vezzoli adds a teardrop: the divas he portrays (i.e. whose face has been printed onto that special fabric to embroider onto, who knows what the technical name for it really is) show clear signs of moral suffering (not physical; the photos show them in a whole range of positions, they are photos from sets or agencies or perhaps even captured by some paparazzi, who knows) thanks to the tears embroidered under their eyes.

Naturally, this redundancy is a fever that cannot subside, and the tears are ever more precious, as in the case of the portraits of Greta Garbo, in which a specific allusion is made: they are filled with sequins which recently, as is well known, they were turned into little necklaces of semi-precious coloured stones, exhibition at the Gagosian Gallery in Rome.

This is an ignition process, a surplus of tension in the spectacularisation of pain which is bound up in the Baroque and Catholicism: think Spanish Virgin Marys in Good Friday processions.

There is an interesting aspect that should be noted: the divas chosen by Vezzoli, both in the effigies and in flesh and blood, i.e. the protagonists of his videos, are all in a certain sense marginal figu-

res. Let me explain: Greta Garbo was the greatest diva of all time, yet she left her career when she was little more than 30 years old never to be seen again; Mangano was a more or less marginal figure in Italian cinema just like Valentina Cortese; Magnani was largely underestimated despite winning an Oscar; Sonia Braga, after flirting with Hollywood is now up to who knows what somewhere in Brazil; Marisa Berenson lasted too little to be defined a real actress, and even the great Lauren Bacall: most of us would be fairly hard pushed to name three of her films that might be classed as important works.

greater space to the emotional weight of melancholy. This subtext works like the layering of veils printed in his portraits, which at times appear confused due to this layering: the work is in fact always an emotional surplus hosting different kinds of tension, including the self-irony that holds the whole thing together, and without which it would all explode in melodrama, parody, or unadulterated kitsch (this happened once, in the video dedicated to Amalia Rodriguez with Braga and Bacall: terrible).



There's one thing I'm sure of: Vezzoli would never touch Sophia Loren or Bette Davis, celebrities who gave so much to the world of stardom to be – or to have been – forever on the crest of the wave, absolute protagonists and who notoriously fought to get there and stay there.

He is not interested in this central role in show business, but in the figures on the sidelines. Not second-rate figures, however; let's say actresses and actors, if we include old Helmut Berger, who without Visconti would have been a nobody, of great but not excessive fortune: perhaps stars in first-rate but few films, as was the case of the late Alida Valli (who was supposed to feature in the video dedicated to *Le Bel Indifferent* by Cocteau). In this way, Vezzoli can leave the rhetoric of destiny as a subtext, and give



**ITA** ANDREA VILIANI La disponibilità della cosa è il risultato (provvisorio) della collaborazione avviata il 5 aprile 2008 fra i due artisti Stefano Arienti e Cesare Pietroiusti.

Un primo livello, in termini di visibilità e composizione formale, di questo progetto – che prevedeva anche una componente performativa e didattica – è costituito dalla piegatura, da parte di Arienti, di molteplici banconote da 50 euro e dal loro riassetto in una struttura al contempo unitaria e aperta che, prescindendo dalla forma e dalla funzione iniziale del materiale, la banconota, compone un organismo che le re-interpreta fantasticamente entrambe. Pratica, questa, già adottata dall'artista nel piegare riviste, giornali e libri, per cui l'artista è riconosciuto, e che per questo rende immediatamente riconoscibile come sua questa scultura.

Un livello parallelo, sempre in termini di visibilità e composizione dell'opera, è costituito dal materiale utilizzato, ancora la banconota, che è segno distintivo dell'altro artista co-autore del progetto, Cesare Pietroiusti, noto per i suoi progetti che implicano l'utilizzo e l'analisi del denaro come strumento simbolico e, quindi, segno caratterizzante della scultura in questione come anche sua.

L'opera rappresenta, quindi, la convergenza – ambigua quanto armonica: duplice, doppia – delle pratiche dei due artisti. Questa condivisione e parziale dis-autorizzazione della figura dell'artista singolo, appare piuttosto frequente nei progetti sia di Pietroiusti che di Arienti, esponenti insieme a molti artisti della generazione emersa tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, di un'arte italiana (anche) relazionale, ma mai realmente rivendicata come tale dagli artisti stessi e che potremmo definire, nella sua costante attenzione ai meccanismi che regolano il ruolo e la percezione dell'opera d'arte all'interno della società, un'arte della relazione intesa come convergenza di poesia e ironia, leggerezza e impegno... ambiguità e armonia, una pratica multipla che è anche possibile intendere come superamento sia della guerriglia poverista che

dell'edonismo transavanguardistico: una dolce militanza che non ha avuto interesse a meglio definirsi, strutturarsi in sistema estetico e critico.

In questo senso La disponibilità della cosa, con il suo ambizioso ma concreto titolo epigrammatico, e nel suo italianissimo understatement, sembra una punta di diamante di questa possibile – o, appunto, solo disponibile – via italiana all'arte come relazione. Nato dalla collaborazione fra i due artisti in occasione di una mostra-laboratorio al MAMbo coordinata da Uliana Zanetti – Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo – il progetto non solo fa convergere la pratica di Arienti con quella di Pietroiusti, ma, assumendosi i due artisti tramite regolare contratto il ruolo di associanti, il progetto si propone come disponibilità illimitata verso ulteriori autori che, in qualità di associati, possono contribuire alla realizzazione stessa dell'opera e alla sua evoluzione nel tempo: “sottoscrivendo una o più quote del valore di 50 euro ciascuna, infatti, i conferenti aderiscono ad un patto di compartecipazione con i due autori agli eventuali utili derivanti dall'operazione, secondo quanto stabilito nel contratto. Per ogni banconota consegnata i sottoscrittori ricevono un Certificato di Conferimento, numerato e autenticato dagli autori, che potrà essere convertito in una quota prestabilita del plusvalore che l'opera acquisirà in occasione dell'eventuale vendita”. Questo testo è ancora consultabile sul sito del MAMbo, museo che si è fatto per primo garante del progetto, realizzandolo nell'ambito dei suoi programmi curatoriali riservati all'esplorazione delle potenzialità dell'istituzione “museo”, della disponibilità della piattaforma “museo” (e, conseguentemente, dei formati “mostra”, “opera”, ecc.) a rendersi materia stessa dei progetti degli artisti. Il progetto è in seguito entrato a far parte, in comodato, delle collezioni permanenti del museo, assecondando la logica di un'opera-progetto che ha appunto bisogno di essere a disposizione per esistere in quanto opera pubblica, in grado cioè di operare nella dimensione pubblica, dimensione di per sé senza limiti di tempo, spazio, disciplina e autorialità: “di natura tale da indagare il settore artistico e quello di area economico-finanziaria, a

matrice artigianale e installativa, di dimensioni crescenti, e senza precisi limiti spaziotemporali” ([mambo.design.it/files/disponibilitadellacosa.pdf](http://mambo.design.it/files/disponibilitadellacosa.pdf)).

**ENG** ANDREA VILIANI “La disponibilità della cosa” (“The Availability of the Stuff”) is the (provisional) result of a collaboration project which began on 5th April 2008 between two artists: Stefano Arienti and Cesare Pietroiusti.

The starting level of this project, in terms of the formal visibility of the composition, (which originally also foresaw a performance and teaching component) consisted of Arienti's folding a series of 50 Euro banknotes and their reassembling as a structure at the same time unitary and open, going beyond the initial form and shape of the material (the banknote), to make up an organism that reinterprets both of them on a fantastical level. This practice had been adopted by the artist previously to fold magazines, newspapers and books, and thus was one that the artist was already associated with, making this sculpture immediately recognisable as one of “his own” works.

A parallel level, in terms once more of visibility and composition of the work, is provided by the material used (i.e. banknotes), which is a hallmark of the other co-author of the project, Cesare Pietroiusti, well known for his works that entail the use and analysis of money as a symbolic medium, and thus a characteristic element of the sculpture in question, making it clearly “his too”.

The work thus represents the convergence (as ambiguous as it is harmonious: two-fold, double-sided) of the practices of the two artists. This sharing, along with the partial de-authorisation of the notion of the “single” artist, appears fairly frequently in the projects both of Pietroiusti and Arienti, exponents along with many artists of the generation that came to the fore between the end of the '80s and the early '90s, of a form of Italian art which is (also) relational, yet never really heralded as such by the artists themselves. In its constant attention to the mechanisms that regulate the role and



## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

the perception of the work of art within society, it is a form that we might define as a relation-based art form, looked upon as the convergence of poetry and irony, lightness and commitment, ambiguity and harmony; a multiple practice which may (also) be understood as moving beyond both the conflicts of *arte povera* and the hedonism of the *transavanguardia*: a “soft militancy” which had nothing to gain from being better defined and structured in both an aesthetic and a critical system.

In this sense “La disponibilità della cosa”, with its ambitious yet concretely epigrammatic title, and in its ever so Italian air of understatement, stands out like a diamond in the rough in this possible (or rather, simply available) Italian approach to “art as a relationship”. Born out of the collaboration between the two artists on the occasion of an exhibition/workshop at the MAMbo coordinated by

Uliana Zanetti (*Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo*), not only does the project bring together the practices of Arienti with those of Pietroiusti, by employing the two artists with a regular contract in the role of “innovators”, the project also offers limitless availability to other artists who, as “associates”, may contribute to the creation of the work and its evolution over time: “by buying one or more shares of 50 Euros each, the investors adhere to a shareholding agreement with the two artists on any gains arising from the operation, in keeping with the clauses of the contract. For every banknote contributed, subscribers are given a “Share Certificate”, numbered and authenticated by the artists, which may then be converted into a predetermined quota of the surplus value that the work may acquire in the event of a sale”. This text may still be consulted on the site of the MAMbo, the museum which came forward as the

first guarantor of the project, holding it as part of its curator programmes aimed at the exploration of the potential of the “museum” institution, of the availability of the “museum” platform (and consequentially of the formats of “exhibition”, “artwork” etc.) letting itself be used as the very material of the artists’ projects. The project then went on to be loaned as part of the permanent collections of the museum, in keeping with the logic of a work/project that itself needs to be “available” in order to exist as a public work, able to operate in the public dimension, one which is by definition without limits of time, space, discipline and authorship: “of such a nature as to investigate the artistic sector as well as that of financial economics; one with a handicrafts and installational aspect, of growing dimensions, and without precise limitations of time and space” ([mambo.dsign.it/files/disponibilitadellacosa.pdf](http://mambo.dsign.it/files/disponibilitadellacosa.pdf)).



ITA

Sogni per me, 2001

L'opera di Emilio Fantin

CLAUDIA ZANFI 'Noi siamo fatti della stessa materia di

cui son fatti i sogni'

(William Shakespeare)

Ore 7.30 sveglia. Cerco di alzarmi presto per concludere questo testo sull'opera di Emilio Fantin. Ma sono nel dormiveglia e sto sognando. Dopo settimane di lutto, un sogno gioioso. Rivedo le amiche di infanzia, mi circondano e insieme ridiamo, ci raccontiamo storie, ci prendiamo per mano, parliamo di ciò che è successo in tutti questi anni. Decido di non alzarmi e di lasciarmi trasportare dal sogno.

Sicuramente Fantin avrebbe approvato. Sicuramente Fantin ha provato. Quante volte l'artista si è lasciato scivolare nel sonno per sperimentare il proprio processo creativo, per affrontare il tema del sogno da un punto di vista inedito. Il sonno è definito come uno stato di riposo contrapposto alla veglia, uno stato di pausa fisico e psichico, caratterizzato dalla sospensione della coscienza e della volontà. Il sogno è un fenomeno legato al sonno, caratterizzato dalla percezione di immagini e di suoni apparentemente reali. Secondo la teoria psicoanalitica classica, il sogno sarebbe la realizzazione allucinatoria di un desiderio inappagato durante la vita diurna.

In progetti quali Comune a tutti è sognare o Sogni per me Emilio Fantin lambisce i confini della psicologia e dell'arte per entrare in una dimensione diversa del sognare, alla ricerca di un territorio comune. Un'occasione per approfondire il proprio rapporto con i sogni attraverso l'incontro con gli altri e la partecipazione a un processo artistico condiviso. Sarà il sogno, nella sua impalpabile sostanza, le immagini oniriche provenienti dalla notte o quelle emerse per assonanza durante il giorno, che si trasformano in opera d'arte, in narrazione e colore. L'autore cerca di svolgere una riflessione sulle modalità attraverso le quali nasce l'opera, scegliendo come strumento lo stato notturno del mondo e il sogno. L'idea di Fantin non prevede la produzione di alcun oggetto artistico, bensì consiste nella raccolta di un insieme di racconti e reazioni, di corrispondenze fra una dimensione individuale e una collettiva.

L'esperienza del sogno e la conseguente lettura dei suoi segni non è pratica

inusuale per il mondo dell'arte. Già nel 1975 Franco Vaccari alla Neue Galerie di Graz, realizzò un'azione in cui restando a dormire nell'ambiente della galleria, il mattino dopo si faceva raccontare i sogni e li esponeva insieme alla documentazione Polaroid.

Non va dimenticato come tra i popoli primitivi la veglia e il sonno siano due realtà così strettamente interdipendenti che i sogni non sono un mondo isolato e separato dalla vita quotidiana, ma costituiscono un unico all'interno del quale interagiscono e si arricchiscono a vicenda. Fantin ha apertamente dichiarato l'influenza di Franco Vaccari; di fatto il lavoro dell'autore non è un esperimento, ma un'esperienza che si compie nel qui ed ora del tempo reale. I sogni lasciano esprimere alla mente sensazioni che sarebbero normalmente sopresse da svegli, tenendoci così in armonia.

È difficile dire se l'opera di Fantin (che compare in Italian Area) possa essere considerata simbolica e sintomatica del ventennio trascorso. Sicuramente si può affermare che è un'opera capace di interpretare alcune caratteristiche significative del nostro periodo. Il sogno è di fatto un'attività del pensiero umano che ha interessato l'uomo fin dai primordi della civiltà. Sognando da sempre e tutte le notti, l'uomo non è mai risultato indifferente alle immagini del proprio mondo notturno. Basti pensare che le prime testimonianze di citazioni oniriche provengono dal poema mesopotamico di Gilgamesh (il più antico testo scritto intorno al 2700 a.C.). Un recente studio ha inoltre mostrato che i flussi del sogno possono aiutare il cervello a fortificare il concatenamento della memoria semantica. Nella sua opera Fantin attiva una situazione di scambio e di co-partecipazione, in cui l'individuo si realizza politicamente solo attraverso la condivisione del sogno, per il raggiungimento di un'armonia e di una completezza collettiva.

ENG

Sogni per me, 2001

The works of Emilio Fantin

CLAUDIA ZANFI 'We are such stuff as dreams are made on'

(William Shakespeare)

A 7.30 am alarm call. I try to get up early to finish off this text on the works of Emilio Fantin. But I'm still half asleep and

in the middle of a waking dream. After weeks of mourning, a dream full of joy. I see my childhood friends once more; they surround me and we all laugh together, telling each other stories; we take each other by the hand and talk about all that which has happened to us over the years. I decide not to get up and to let myself be transported by the dream.

Fantin would surely have approved. Fantin has surely tried to do the same thing. How many times has the artist let himself slip through his own sleep in order to try out his own creative process, to address the issue of the dream from an entirely new point of view. Sleep is defined as a state of rest, the opposite of awakesness, a state of physical and psychic pause, characterised by the suspension of consciousness and will. Dreaming is a phenomenon linked to sleep, characterised by the perception of apparently real images and sounds. According to the classic psychoanalytical theory, dreams are the hallucination of a desire not satisfied during waking hours.

In projects such as Comune a tutti è sognare or Sogni per me, Emilio Fantin touches on the borders of psychology and art in order to enter a different dream dimension, in search of a common ground. An opportunity to investigate his own relationship with dreams through meetings with others and their participation in a shared artistic process. It is thus the dream, in all its intangible substance, the oneiric images floating out of the night or those that emerge by association during the day, that are turned into works of art, into narratives and colours. The artist thus embarks on a reflection on the ways in which a work is created, choosing the nocturnal state and the world of dreams as his medium. Fantin's idea does not include the production of any artistic object, rather it lies in the bringing together of an ensemble of stories and reactions, of common points between an individual and a collective dimension.

The dream experience and the subsequent interpretation of one's dreams is not an uncommon practice in the world of art. Back in 1975 at the Neue Galerie in Graz, Franco Vaccari carried out an artistic action in which he spent the night inside the gallery, and the following morning he acted out his dreams, displaying them using Polaroid images.

## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

Nor should we overlook how in primitive cultures, awakesness and sleep are such closely interrelated states that dreams are not seen as an isolated world, separated from everyday life, that they constitute a single state within which they may interact and enhance each other reciprocally. Fantin has openly declared the influence of Franco Vaccari; the artist's work is not in fact an experiment, but rather an experience that takes place in the here and now of 'real time'. Dreams allow the mind to express sensations that would normally be suppressed during waking hours, thus keeping us in harmony.

It's hard to say whether Fantin's work (featured in Italian Area) may be considered symbolic or symptomatic of the last 20 years. We may certainly say that his work is able to interpret several important characteristics of our age. Dreaming is in fact an activity of human thought that has interested man ever since the dawn of civilisation. Having always dreamt every night, man has never ap-

peared indifferent before the imagery of his nocturnal world. Suffice to consider that the earliest testimonies of oneiric references may be found in the Mesopotamian poem by Gilgamesh (the most ancient of texts, written around 2700 BC). Furthermore, a recent study has shown how the action of dreaming may help the brain to fortify the concatenation of the semantic memory. In his work, Fantin exploits a situation of exchange and co-participation, in which the individual is integrated politically only through the sharing of a dream in order to achieve harmony and collective completeness.



## I T A

HANS ULRICH OBRIST *Titolo*  
A is for And And (E E)

Internet mi ha portato a pensare più in termini di SIA, piuttosto che O oppure NÉ.

B is for Beginnings (inizi)

Nell'ambito del mio pensiero curatoriale, i miei 'Momenti Eureka' sono occorsi nell'era pre-internet, nel 1985, quando incontrai i visionari artisti svizzeri Fischli/Weiss. Queste conversazioni mi hanno liberato – e liberato i miei pensieri su cosa potrebbe essere la curatela e su come la curatela possa produrre la realtà. L'avvento di Internet per me ha rappresentato un detonatore per pensare più nella forma di liste oulipiane – liste pratico-poetiche, evolutive e spesso non lineari. Questo elenco dalla A alla Z è incompleto... Umberto Eco chiama il World Wide Web la "madre di tutte le liste": infinita per sua stessa definizione e in costante evoluzione.

C is for Curating the World (curare il mondo)

Internet mi ha fatto pensare a una nozione più espansa della curatela. Derivante dal verbo latino 'curare', la parola curatela originariamente significa 'prendersi cura degli oggetti nei musei'. La curatela è in evoluzione da lungo tempo. Dal momento in cui l'arte non si limita più ai generi tradizionali, la curatela non è più confinata nello spazio della galleria o del museo, bensì si è espansa attraverso tutti i confini. La nozione piuttosto oscura e molto specializzata della curatela è oggi molto più utilizzata dal pubblico, dato che si parla di curatela di siti web, e questo segna un momento davvero molto buono per riscoprire la storia pionieristica della curatela d'arte come strumento per la società del 21mo secolo in generale.

D is for Delinking (sconnettersi)

Negli anni che hanno preceduto l'essere online, mi ricordo che giorno e notte c'erano molte interruzioni dovute al telefono e al fax. La realtà dell'essere permanentemente collegato ha scatenato in me la crescente consapevolezza dell'importanza dei momenti di concentrazione – momenti senza interruzione, che richiedono che io sia completamente irraggiungibile. Non rispondo più al telefono di casa e rispondo al cellulare solo in caso di appuntamenti telefonici. Connettere è bello. Disconnettere è sublime. (Paul Chan)

D is for Disrupted narrative continuity (continuità narrativa interrotta)

Forme di montaggio filmico, quali l'interruzione della narrazione e della continuità nello spazio e nel tempo, è stata la principale tattica dell'avanguardia dal Cubismo e Einstein, passando attraverso Brecht fino a Kluge o

Godard. Per l'avanguardismo nel suo complesso, è stato essenziale che queste tattiche siano state riconosciute (esperite) come un'interruzione. Internet ha reso interruzione e montaggio le basi operative dell'esperienza quotidiana. Oggi, queste forme di interruzione possono essere imbrigliate e poeticizzate. Possono promuovere nuove connessioni, nuove relazioni, nuove produzioni della realtà: realtà come montaggio-della-vita / vita come interruzione-della-realtà? Non un'unica storia, ma molte storie.....

D is for Doubt (dubbio)

Una certa inaffidabilità delle informazioni tecniche e materiali su internet ci porta al concetto di dubbio. Ho la sensazione che il dubbio sia diventato più pervasivo. L'artista Carsten Höller ha inventato il Laboratorio del Dubbio, che si oppone alla mera rappresentazione. Come mi ha detto, 'Il dubbio e la perplessità... sono stati mentali sgradevoli che dovremmo mantenere sotto chiave dal momento che li associamo al disagio, al fallimento dei valori'. Il credo di Höller è quello di non fare; di non intervenire. Esistere significa fare e non fare è un modo di fare. 'Il dubbio è vivo; paralizza la certezza.' (Carsten Höller)

E is for Evolutive exhibitions (esposizioni evolutive)

Internet mi fa pensare maggiormente a mostre non ultimate e alle mostre in divenire. Quando concepisco le mostre, talvolta mi piace pensare agli algoritmi casuali, accesso, trasmissione, mutazione, infiltrazione e circolazione (la lista continua). Internet mi fa pensare meno alle mostre come a dei masterplan calati dall'alto, piuttosto a dei processi bottom up di autorganizzazione come do it o Cities on the Move.

F is for Forgetting (dimenticare)

Le sempre crescenti e pervasive schedature prodotte da internet talvolta mi fanno pensare alla virtù della dimenticanza. È forse sempre più urgente limitare lo spazio vitale di certi dati e informazioni?

H is for Handwriting (and Drawing ever Drawing) (scrittura a mano (e disegno per sempre disegno))

Internet mi ha reso consapevole dell'importanza della scrittura a mano e del disegno. Ho dattiloscritto personalmente tutti i miei primi testi, però man mano che internet si è fatto onnicomprensivo, ho percepito sempre più distintamente che qualcosa si era perso. Da qui l'idea di reintrodurre la scrittura a mano. Scrivo a mano una parte sempre maggiore della mia corrispondenza, sotto forma di lettere scritte, scansate e inviate via email. Sul versante professionale, osservo come cu-

ratore l'importanza del disegno nell'attuale produzione artistica. Lo si può osservare anche nelle scuole d'arte: viviamo un momento nel quale il disegno è un versante incredibilmente fertile.

I is for Identity (identità)

"L'identità è ambigua, l'identità è una scelta". (Etel Adnan)

I is for Inactual considerations (considerazioni inattuali)

La costruzione del futuro parte sempre dai frammenti del passato. Internet ha portato a pensare più al presente, sollevando questioni su cosa significhi essere contemporanei. Recentemente, Giorgio Agamben ha rivisitato le 'Considerazioni Inattuali' di Nietzsche, sostenendo che colui o colei i quali appartengono al proprio tempo sono coloro che non coincidono perfettamente con esso. È a causa di questo spostamento, questo anacronismo, che costoro sono più adatti di altri a percepire e cogliere lo spirito del proprio tempo. Agamben segue la traccia di queste osservazioni anche con la sua seconda definizione di contemporaneità: contemporaneo è chi è in grado di percepire l'oscurità, chi non è accecato dalle luci del proprio tempo o del secolo in cui vive. Tutto ciò ci conduce, curiosamente, all'importanza dell'astrofisica nella spiegazione della rilevanza dell'oscurità per la contemporaneità. L'oscurità apparente nel cielo è la luce che viaggia verso di noi a tutta velocità, ma che non può raggiungerci perché le galassie da cui proviene si allontanano sempre più ad una velocità superiore a quella della luce. Internet e una certa resistenza al suo presente mi hanno reso sempre più consapevole del fatto che siamo urgentemente chiamati a essere contemporanei. Essere contemporanei significa tornare perpetuamente ad un presente in cui non siamo ancora stati. Essere contemporanei significa resistere alla omogeneizzazione del tempo, attraverso rotture e discontinuità.

M is for Maps (mappe)

Internet ha aumentato la presenza delle mappe nel mio pensiero. È infatti divenuto più semplice creare mappe, cambiarle, e anche lavorarci in modo collaborativo e collettivo, nonché condividerle (ad esempio con Google Maps e Google Earth). Dopo il focus sui social network degli ultimi due anni, riconosco ora nel concetto di location una dimensione chiave.

N is for New geographies (Nuove geografie)

Internet ha alimentato (ed è stato alimentato da) un incessante processo di globalizzazione economica e culturale, con tutte le sue implicazioni positive e negative. Da un lato

## CHAPT # 14 - ITALIAN AREA

sussiste anche il rischio di forze omogeneizzatrici, che è in gioco anche nello scenario artistico. Dall'altra parte, ci sono possibilità senza precedenti di ottenere una differenza in grado di migliorare il dialogo globale. A lungo termine, si sono verificati dei cambiamenti sismici, come quello del 16 mo secolo, quando il paradigma passò dal modello mediterraneo a quello atlantico. Viviamo in un periodo nel quale il centro di gravità si sta trasferendo verso nuovi centri. I primi anni del 21mo secolo stanno registrando il proliferare polifonico di centri per l'arte a est e a ovest, come a nord e a sud.

**N** is for Non-mediated experiences N is for the New Live (esperienze non mediate e nuovo live)

Sento un crescente desiderio di esperienze non mediate. A seconda del punto di vista adottato, il virtuale può essere una nuova e liberatoria protesi o può minacciare il nostro stesso corpo. Molti artisti visuali mediano e negoziano tra questi due incontri scenici di intersoggettività non mediata. Nel campo della musica la crisi dell'industria discografica è andata di pari passo con l'accresciuta importanza dei concerti dal vivo.

**P** is for Parallel realities (realtà parallele) Internet crea e promuove nuovi elettorati; nuove micro-comunità. In quanto sistema che genera infinitamente nuove realtà, internet è predisposto a riprodursi in una serie proliferante di sotto-sistemi dalle funzionalità ancora più differenziate. In quanto tale, conduce il mio pensiero verso la produzione di realtà parallele, testimoniando il multiverso, come direbbe il fisico David Deutsch, e bene o male, internet rende possibile ciò che è già latente nella trama della realtà, ovvero di svelare sé stessa e di espandersi in tutte le direzioni.

**P** is for Protest against forgetting (protesta contro l'oblio)

Negli ultimi anni ho avvertito una crescente urgenza di realizzare un numero sempre maggiore di interviste, come si trattasse di uno sforzo di preservare delle tracce di intelligenza dai decenni trascorsi. Una componente particolarmente urgente di questo processo è costituito dalle testimonianze dei pionieri del ventesimo secolo, che oggi hanno ottanta o novanta anni o anche più, e che io intervisto regolarmente, testimonianze di un secolo passato da parte chi non è online e che molto spesso cadono nell'oblio. Questa protesta può, come mi ha detto Rem Koolhaas, agire come 'una copertura contro il sistematico oblio che soggiace nel cuore dell'era dell'informazione e che potrebbe infatti costuirne l'agenda segreta'?

**S** is for Salon of the 21mo century (Salon del 21mo secolo)

Internet mi ha fatto riflettere maggiormente su chi vorrei presentare a chi; sul far conoscere virtualmente le persone come pratica quotidiana o di far conoscere gente di persona attraverso i veri saloni per il 21mo secolo (come nel progetto Brutally Early Club).

Last but not least, la risposta di David Weiss che risponde alla Edge Question di quest'anno, chiedendosi se sia il nostro pensiero a poter influenzare internet.

### ENG

**A** is for And And The Internet made me think more BOTH AND instead of EITHER OR instead of NOR NOR **B** is for Beginnings In terms of my curatorial thinking, my 'Eureka moments' occurred pre-Internet, when I met visionary Swiss artists Fischli/Weiss in 1985. These conversations freed me up – freed my thoughts as to what curating could be and how curating can produce reality. The arrival of the Internet was a trigger for me to think more in the form of Oulipian lists – practical-poetical, evolutive and often nonlinear, lists. This A to Z is an incomplete list ....Umberto Eco calls the World Wide Web the 'mother of all lists': infinite by definition and in constant evolution.

**C** is for Curating the World

The Internet made me think towards a more expanded notion of curating. Stemming from the Latin word 'curare', the word 'curating' originally meant 'to take care of objects in museums'. Curation has long since evolved. Just as art is no longer limited to traditional genres, curating is no longer confined to the gallery or museum but has expanded across all boundaries. The rather obscure and very specialized notion of curating has become much more publicly used since one talks about curating of websites and and this marks a very good moment to rediscover the pioneering history of art curating as a toolbox for 21st century society at large.

**D** is for Delinking

In the years before being online, I remember that there were many interruptions by phone and fax day and night. The reality of being permanently linked to the triggered my increasing awareness of the importance of moments of concentration – moments without interruption that require me to be completely unreachable. I no longer answer the phone at home and I only answer my mobile phone in the case of fixed telephone appointments. To link is beautiful. To delink is sublime. (Paul Chan)

**D** is for Disrupted narrative continuity Forms of film montage, as the disruption of narrative and the disruption of spatial and temporal continuity, have been a staple tactic of the avant-garde from Cubism and Eisenstein, through Brecht to Kluge or Godard. For avant-gardism as a whole, it was essential that these tactics were recognized (experienced) as a disruption. The Internet has made disruption and montage the operative bases of everyday experience. Today, these forms of disruption can be harnessed and poeticized. They can foster new connections, new relationships, new productions of reality: reality as life-montage / life as reality-disruption? Not one story but many stories.....

**D** is for Doubt

A certain unreliability of technical and material information on the Internet brings us to the notion of doubt. I feel that doubt has become more pervasive. The artist Carsten Höller has invented the Laboratory of Doubt, which is opposed to mere representation. As he has told me, 'Doubt and perplexity ... are unsightly states of mind we'd rather keep under lock and key because we associate them with uneasiness, with a failure of values'. Höller's credo is not to do; not to intervene. To exist is to do and not to do is a way of doing. 'Doubt is alive; it paralyzes certainty.' (Carsten Höller)

**E** is for Evolutive exhibitions

The Internet makes me think more about non-final exhibitions and exhibitions in a state of becoming. When conceiving exhibitions, I sometimes like to think of randomized algorithms, access, transmission, mutation, infiltration and circulation (the list goes on). The Internet makes me think less of exhibitions as top down masterplans but bottom up processes of self organisation like do it or Cities on the Move

**F** is for Forgetting

The ever growing ever pervasive records that the Internet produces make me think sometimes about the virtues of forgetting. Is a limited life space of certain information and data becoming more urgent?

**H** is for Handwriting ( and Drawing ever Drawing)

The Internet has made me aware of the importance of handwriting and drawing. Personally, I typed all my early texts, but the more the Internet has become all-encompassing, the more I have felt that something went missing. Hence the idea to reintroduce handwriting. I do more and more of my correspondence as handwritten letters scanned and sent by email. On a professional note, I observe, as a curator, the importance of drawing in current art produc-



tion. One can also see it in art schools: a moment when drawing is an incredibly fertile zone.

## I is for Identity

"Identity is shifty, identity is a choice". (Etel Adnan)

## I is for Inactual considerations

The future is always built out of fragments of the past. The Internet has brought thinking more into the present tense, raising questions of what it means to be contemporary. Recently, Giorgio Agamben revisited Nietzsche's 'Inactual Considerations', arguing that the one who belongs to his or her own time is the one who does not coincide perfectly with it. It is because of this shift, this anachronism, that he or she is more apt than others to perceive and to catch his or her time. Agamben follows this observation with his second definition of contemporaneity: the contemporary is the one who is able to perceive obscurity, who is not blinded by the lights of his or her time or century. This leads us, interestingly enough, to the importance of astrophysics in explaining the relevance of obscurity for contemporaneity. The seeming obscurity in the sky is the light that travels to us at full speed but which can't reach us because the galaxies from which it originates are ceaselessly moving away from us at a speed superior to that of light. The Internet and a certain resistance to its present tense have made me increasingly aware that there is an urgent call to be contemporary. To be contemporary means to perpetually come back to a present where we have never yet been. To be contemporary means to resist the homogenization of time, through ruptures and discontinuities.

## M is for Maps

The Internet increased the presence of maps in my thinking. It's become easier to make maps, to change them, and also to work on them collaboratively and collectively and share them (e.g. Google Maps and Google Earth). After the focus on social networks of the last couple of years, I have come to see the focus on location as a key dimension.

## N is for New geographies

The Internet has fuelled (and been fuelled by) a relentless economic and cultural globalization, with all its positive and negative aspects. On the one hand, there is the danger of homogenizing forces, which is also at stake in the world of the arts. On the other hand, there are unprecedented possibilities for difference enhancing global dialogues. In the long duration there have been seismic shifts, like that in the 16th century when the paradigm shifted from the Mediterranean to the Atlantic. We are living through a period in which the center of gravity is transferring to

new centres. . The early 21st century is seeing the growth of a polyphony of art centers in the East and West in the North and South.

## N is for Non-mediated experiences

## N is for the New Live

I feel an increased desire for non-mediated experiences. Depending on one's point of view, the virtual may be a new and liberating prosthesis of the body or it may threaten the body. Many visual artists today negotiate and mediate between these two staging encounters of non mediated intersubjectivity. In the music fields the crisis of the record industry goes hand in hand with an increased importance of live concerts.

## P is for Parallel realities

The Internet creates and fosters new constituencies; new micro-communities. As a system that infinitely breeds new realities, it is predisposed to reproduce itself in a proliferating series of ever more functionally differentiated subsystems. As such, it makes my thinking go towards the production of parallel realities, bearing witness to the multiverse, as the physicist David Deutsch might say and for better or worse, the Internet allows that which is already latent in the fabric of reality to unravel itself and expand in all directions.

## P is for Protest against forgetting

Over the last years I feel an increasing urgency to more and more interviews, to make an effort to preserve traces of intelligence from the last decades. One particularly urgent part of this are the testimonies of the 20th century pioneers who are in their 80s or 90s or older and whom I regularly interview, testimonies of a century from those who are not online and who very often fall into oblivion. This protest might, as Rem Koolhaas has told me, act as 'a hedge against the systematic forgetting that hides at the core of the information age and which may in fact be its secret agenda'?

## S is for Salon of the 21st century

The Internet has made me think more about whom I would like to introduce to whom; to cyberintroduce people as a daily practice or to introduce people in person through actual salons for the 21st century ( see the Brutally Early Club)

Last but not least a the response of David Weiss who answers this years Edge question with a new question asking if our thinking can influence the internet.